



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

Opción de tesis: Notas al programa.

Que presenta el alumno: Abraham Parra Arámburo

Para obtener el título de: Licenciado en Música – Percusiones

Asesor de tesis: Lic. Leonardo Mortera Álvarez

Asesor de la presentación pública: Dr. Alfredo Bringas Sánchez



México D.F. 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias y agradecimientos.

A mis padres, por su incondicional apoyo durante este largo camino. Son las personas que más admiro por la gran dedicación a todos sus hijos. ¡GRACIAS!.

A mi maestro, Dr. Alfredo Bringas por su gran apoyo y tolerancia a todas las necesidades durante mis estudios.

Al Lic. Juan Gabriel Hernández, por haber creído en mí y haberme ofrecido la oportunidad de ingresar a la ENM.

A mi asesor, Lic. Leonardo Mortera, que me brindó su apoyo y tiempo e influyó considerablemente para que terminara este trabajo finalmente.

Todos los maestros de la ENM que influyeron en mi desarrollo musical y que sin ellos no sé qué hubiera pasado.

A todos mis amigos y compañeros de percusiones que me inspiraron a seguir adelante y estudiar más día a día, gracias por sus consejos, compañía, amistad.

A Marco, David, Jorge y Luis Fernando a quienes agradezco haberme ayudado en este proyecto.
¡¡¡*Los admiro!!!*

A mi primera casa, la ENM quien me brindó su techo durante 8 años.

Índice.

Introducción.	1
--------------------------------	---

Programa.	2
----------------------------	---

Capítulo 1

1.1 Biografía Alejandro Castaños.	3
1.2 <i>Match</i> , descripción general de la obra.	4
1.3 Análisis musical.	7
1.4 Sugerencias de estudio e interpretación.	10
1.5 Conclusiones.	16
1.6 Partituras.	17

Capítulo 2

2.1 Biografía Alfredo Antúnez.	26
2.2 <i>Minerales</i> , descripción general de la obra.	27
2.3 Análisis musical <i>Bornita</i>	28
2.4 Sugerencias de estudio e interpretación <i>Bornita</i>	31
2.5 Análisis musical <i>Pirita</i>	35
2.6 Sugerencias de estudio e interpretación <i>Pirita</i>	40
2.7 Conclusiones.	43
2.8 Partituras.	44

Capítulo 3

3.1 Biografía Astor Piazzolla.	56
3.2 <i>Vibraphonissimo</i> , descripción general de la obra.	58
3.3 Análisis musical.	59
3.4 Sugerencias de estudio e interpretación.	68
3.5 Conclusiones.	71
3.6 Partituras.	72

Capítulo 4

4.1 Biografía Casey Cangelosi.	96
4.2 <i>Wicca</i> , descripción general de la obra.	97
4.3 Análisis musical.	99
4.4 Sugerencias de estudio e interpretación.	103
4.5 Conclusiones.	108
4.6 Partituras.	109

Capítulo 5

5.1 Biografía Nebojsa Jovan Zivkovic.	122
5.2 <i>Uneven Souls</i> , descripción general de la obra.	123
5.3 Análisis musical.	124
5.4 Sugerencias de estudio e interpretación.	131
5.5 Conclusiones.	140
5.6 Partituras.	141
Conclusiones generales.	171
Bibliografía.	172
Anexo 1.	

Introducción.

En muchas ocasiones, los músicos abordamos cierto repertorio sin tomar en cuenta muchas consideraciones importantes para obtener un resultado óptimo en la ejecución de cualquier obra. Por consecuencia, no sólo el resultado musical se ve afectado, sino también la comprensión de la obra en sí misma dentro del marco histórico y social. También es importante considerar los ideales que el compositor busca transmitir en su obra.

Por esta razón, he elaborado este documento con el objetivo de ofrecer elementos que aporten ideas y nos conduzca a un mejor entendimiento sobre los compositores y obras que conforman este escrito. También busco dar sugerencias alternativas para la interpretación de dichas obras y ayudar a resolver con ejercicios escritos pasajes importantes en cada una de las composiciones.

La elección de obras es variada en estilos, ya que incluye repertorio solista, con medios electrónicos, piano y ensamble.

La mayoría de la información recolectada en este trabajo, fue obtenida con base en entrevistas a los compositores y muchos de ellos se mantienen activos en la composición y ejecución de su obra. Tal es el caso de Casey Cangelosi y Nebojsa Jovan Zivkovic. Con respecto a Alfredo Antúnez y Alejandro Castaños el trato fue directo por su gran disposición a ayudarme a recolectar la información necesaria para describir concretamente su obra.

Para la realización de este trabajo se tomaron en cuenta los siguientes aspectos:

- Síntesis biográfica del compositor.
- Descripción general de la obra.
- Análisis musical.
- Recomendaciones de estudio e interpretación.
- Conclusiones.

El propósito de este trabajo es recolectar y ofrecer información de utilidad para investigaciones futuras con respecto a los compositores y su obra. También espero sea de utilidad para los percusionistas que aborden este repertorio en algún momento de sus estudios

PROGRAMA.

Match (2005)

Alejandro Castaños (n. 1978)

Para percusionista en vivo y proyección de video

Minerales (2007)

Alfredo Antúnez (n. 1957)

Minerales III para 5 timbales

- *Bornita*
- *Pirita*

Vibraphonissimo (1986)

Astor Piazzolla (1921-1992)

Para vibráfono y piano

Wicca (2010)

Casey Cangelosi (n. 1982)

Solo de multipercusión

Uneven Souls (1992)

N. J. Zivkovic (n. 1962)

Para marimba, trío de percusión y voz

Capítulo 1.

1.1 Biografía Alejandro Castaños.

Nació el 19 de enero de 1978 en Edimburgo, Escocia. Comenzó sus estudios en la Ciudad de México a los 5 años de edad, en un taller de guitarra en su estancia en la escuela primaria. Posteriormente a los 9 años, ingresa al Centro de Investigación y Estudios Musicales del Distrito Federal para continuar sus estudios de guitarra con la maestra Estrella Nieto y el maestro Gerardo Tamez, además de incorporarse a diversos grupos de música tradicional mexicana. Más adelante, en 1992, ingresa a la Licenciatura en Composición en el CIEM, bajo la tutela de Ma. Antonieta Lozano, en donde adquiere principios fundamentales de solfeo, armonía, y toma sus primeras clases de composición con el Mtro. Alejandro Velasco, parte esencial en su desarrollo posterior. De 1996 a 1999 continúa su formación de manera independiente con maestros particulares, entre los que se encuentran el Mtro. José Suárez, el Dr. Luis Alfonso Estrada y el Mtro. Antonio López e ingresa al taller del Mtro. Juan Trigos. En 1999 es admitido al Conservatorio Real de La Haya donde realiza estudios hasta el 2004, año en el que concluye una maestría en composición. En octubre de 2004, ingresa al IRCAM/Centro Pompidou en París, Francia, para seguir el curso anual de composición y música por computadora. En 2006, regresa a la Ciudad de México donde trabaja, hasta la fecha, como compositor independiente en proyectos que van desde la música de concierto por encargo, música para cine, teatro y colaboraciones con artistas de otras disciplinas.

Durante su estancia en el extranjero, la parte más importante para su desarrollo musical y composicional fueron los maestros que lo instruyeron, tales como: Diderick Wagenaar, Gillius van Bergijk, Martijn Padding, Louis Andriessen, Brian Ferneyough, Tristan Murail, por mencionar algunos. Asimismo todo este aprendizaje se vio reflejado en la manera en que compone todas sus obras, para lo cual, cabe mencionar lo que nos comenta:

“Me considero un compositor que parte de la síntesis como la herramienta básica en su escritura musical. Escucho todo tipo de música y, aunque en mi período de formación me concentré en la música instrumental de concierto, he escuchado todo tipo de música y cualquier tipo de pensamiento musical puede llegar a ser una influencia, trato de no hacer un juicio de valor sobre las diversas posturas, más bien trato de incorporar lo que creo que pueda servirme. Igualmente he estado en muchísimo contacto con el Cine, la Danza, el Teatro, la Arquitectura y las Artes Plásticas.”¹

¹ Nota proporcionada por Alejandro Castaños en Abril de 2013.

1.2 *Match*, descripción general de la obra.

Match es una de las piezas que Castaños escribió durante su estancia en Europa, en el año 2005. Surge de un proyecto en colaboración, en el cual se involucraron seis compositores mexicanos, seis artistas visuales y un grupo de instrumentistas de Holanda. La dinámica consistía en que cada compositor trabajaba con un artista visual diferente y durante la colaboración de este trabajo surgió un bosquejo sobre el cual Castaños decide trabajar independientemente, una obra posterior al proyecto que realizaba en ese momento.

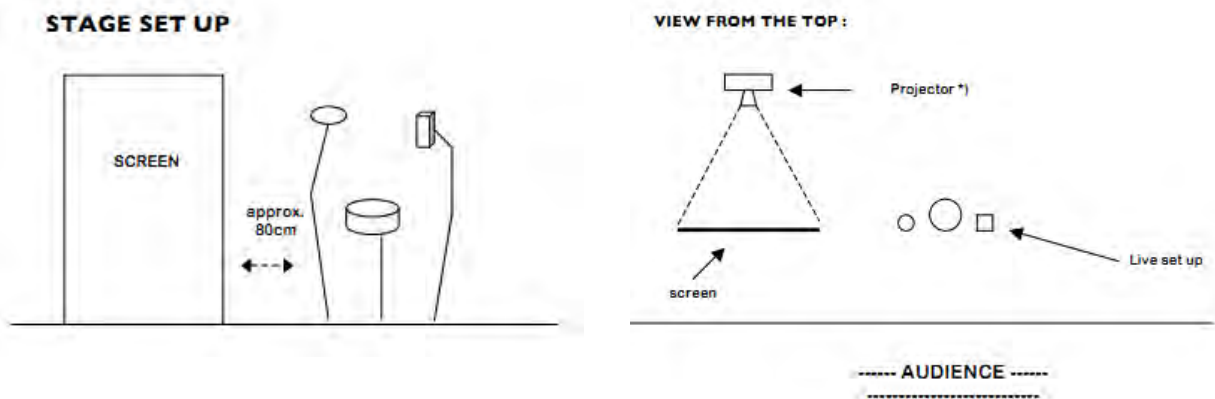
La obra en la que el compositor trabajaría después, es una idea sobre la sincronización visual y sonora. Una de las primeras interrogantes que se plantea el compositor es ¿Qué tanta sincronía habrá con respecto a la música y la imagen que se crearán para esta composición?

La respuesta es que, cuando música e imagen se mantienen en sincronía durante toda una pieza, igualmente se pierde interés, y de lo contrario, si música e imagen se encuentran siempre en diacronía, se pierde interés por no existir algún punto de conexión entre ambos elementos.

La sincronía fue un parámetro importante para la creación de esta obra, y es por ello que tanto el compositor como el artista visual Martijn Van Boven, trabajaron minuciosamente los puntos en los que establecerían la simultaneidad de los elementos ya antes mencionados, y pensaron que la mejor forma de lograrlo, era con un percusionista.

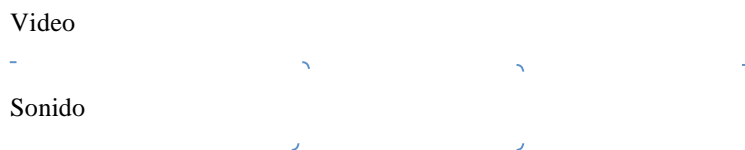
El trabajo comenzó pensando en un percusionista en vivo y una videoproyección, la cual tendría el mismo contenido musical del ejecutante en vivo; además la misma disposición instrumental para ambas partes, las cuales son:

- Timbal latino o tambor sin cuerdas (parte central)
- Platillo pequeño (parte superior derecha)
- Bloque de madera (parte superior izquierda).



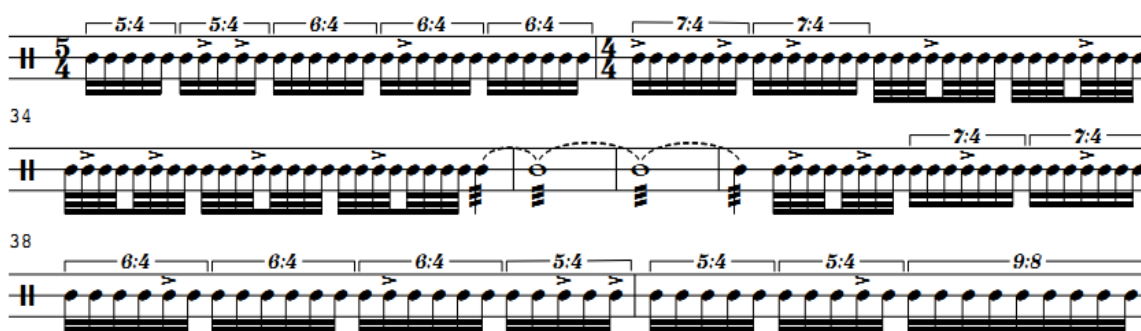
A partir de esta idea comenzaría el trabajo de sincronía y diacronía entre la imagen y el sonido. Esta idea se basó en el video de una persona hablando donde poco a poco sus labios comenzaban a desfasarse con respecto a las palabras que pronunciaba y viceversa, el propósito de esta obra era lograr una propuesta músico-visual.

Un esquema gráfico de lo que consistiría este trabajo de sincronía y diacronía, sería el siguiente:



Esta gráfica, solo muestra una de las posibilidades que se busca lograr con este trabajo, pero las combinaciones pueden ser numerosas.

Para lograr esta concordancia y discordancia en lo visual y musical, se trabajó en una técnica muy sencilla. El percusionista que tocará en vivo, tendrá un *clic* (chasquido o pulsación constante a un *tempo* determinado) que se mantendrá a un *tempo* estable (92 bpm)² y 138 bpm *tempo* I y II respectivamente), para luego recurrir a figuras más rápidas o más lentas, según sea el caso, para dar esta sensación de aceleración y desaceleración. Aquí un ejemplo:



Otra sección importante durante la obra, es la inclusión de un *solo*³ del percusionista en vivo a la mitad de la obra. La finalidad es relajar la tensión que puede provocar la interacción entre ambas partes de la obra y ceder el protagonismo al intérprete; así que, durante esta sección, la proyección se muestra en fondo negro mientras el percusionista ejecuta un *solo* escrito o bien, podrá ser improvisado libremente con los materiales ya abordados anteriormente agregando elementos de técnicas extendidas.

² Pulsaciones por minuto

³ En lo subsecuente, denominaré con la palabra *Solo* a las intervenciones solistas de cualquier instrumento.

Posterior a esto, vendrá una modulación métrica que nos llevará al *tempo* II mientras el video se retrasa y acelera, esto con el fin de generar otra desincronización.

Para finalizar, habrá una nota larga con trémolo, lo cual nos da el recurso ideal para cambiar súbitamente a *tempo* I donde el audio y video vuelven a sincronizarse para llegar al terminar la obra.

Un aspecto importante que se explora en este trabajo es el ámbito teatral, ya que en algunos puntos, tanto proyección como percusionista, realizarán movimientos especificados en la partitura, tales como: revisar los instrumentos, congelarse por un periodo de tiempo, arrojar una hoja de papel. Estos elementos teatrales se agregaron para dar un aspecto más interesante al público.

A fin de profundizar en el estudio de la obra, he realizado el análisis de la misma, el cual se muestra en la siguiente parte de este estudio.

1.3 Análisis musical.

La estructura musical de *Match* es sencilla y podemos reducirla a lo siguiente:

Parte⁴ A (*presentación, créditos e inicio*), presentación de la propuesta músico-visual (sonido-imagen) al unísono y primeros ejemplos de sincronización y desfase.

Parte B (*sobre los tres elementos de percusión*), desarrollo de desfases más complejos y pronunciados que incluyen tres puntos y tres timbres diferentes.

Parte C (*solo percusionista en vivo*), con el fin de tener un "descanso" de la imagen, y del juego visual que implica estar observando ambos elementos todo el tiempo, el percusionista en vivo ejecuta un *Solo* semi-improvisado mientras la imagen aparece en negro.

Parte D (*modulación métrica*), la imagen va en reversa y el percusionista en vivo trabaja con una aceleración en el pulso.

Parte E (*unísono final*), finalmente vuelve la sincronía, con el pulso inicial, utilizando las tres percusiones, para concluir la obra.

Parte A:

En los primeros compases de la partitura, se dan las indicaciones de entrada y están coordinadas por la pista que porta el percusionista. En esta primera sección se da la entrada al percusionista y los créditos de la obra, de esta manera se inician los procesos de sincronización y desincronización que durarán toda la obra.

- Compás 3, comienza un movimiento mecánico entre el video y el percusionista con un ritmo estable en unísono hasta el compás 21, ya que en este comienza el proceso de desfase y que se desarrollará inversamente proporcional a la aceleración del percusionista en vivo, es decir, el video se irá reproduciendo de manera más lenta con respecto a la aceleración rítmica del percusionista, el punto de mayor contraste es del compás 34 al 38 cuando el percusionista tiene las figuras rítmicas más rápidas y el video se encuentra en el punto de reproducción más lento.
- Compás 38-41, se realiza un desarrollo para sincronizar nuevamente la imagen y comenzar la parte B de la obra. Es oportuno mencionar que toda esta primera sección es interpretada únicamente con el tambor.

⁴ A partir de este punto me referiré a las secciones grandes de las obras con la palabra *Parte*, mientras que para la subdivisiones de las *Partes* las denominaré *Secciones*.

Parte B:

- Compás 41, irá en sincronización con el video hasta el compás 51 donde nuevamente comenzará a desfasarse. En esta ocasión, esto se hará de una forma más aleatoria con respecto a la primera sección, es decir, el proceso de desincronización no se realizará proporcionalmente, ya que el ritmo escrito es mucho más complejo, y además, comenzará a trabajar con todos los instrumentos que están a su disposición (platillo y bloque de madera).
- Compás 51, se hace uso de ritmos más complicados que todo lo abordado hasta ahora, ya que contrasta drásticamente aceleraciones, como son ritmos de tresillos de negra o de corchea y dieciseisavos, así como con figuras complejas como quintillos, sietillos y nonillos ya sean de corcheas o dieciseisavos y además agregando acentos y/o silencios a estos grupos, lo cual lo convierte en una tarea más compleja.

Un aspecto interesante en esta sección y que responde más una cuestión visual, es el compás 75, ya que en el segundo tiempo existe una indicación en la partitura, “Freeze as in video” (congelarse como en el video). El video se congela durante el lapso de 2 tiempos del compás y de esta manera se crea una escena sin movimiento por un breve instante.

Los siguientes 3 compases contienen el mismo material de esta sección, de esta manera finaliza la segunda parte y en el compás 79 comienza la parte C, *Solo*.

Parte C:

En esta sección de la obra, los aspectos técnicos y musicales exigirán todas las habilidades del percusionista, debido a que los elementos rítmicos con los que se han trabajado hasta ahora, estructuran un *Solo* recomendado por el compositor, sin embargo, propone a consideración del percusionista improvisar libremente con todos los elementos abordados hasta este punto, además de agregar cualquier elemento de técnica extendida. Lo más importante es elaborar un solo virtuosístico.

Lo anterior responde al aspecto interpretativo de la obra, pero es importante mencionar que visualmente suceden cosas que mencionaré a continuación.

- Compás 80, la imagen del video se proyecta con un fondo negro para ceder toda la importancia al percusionista en vivo.
- Compás 104, reaparece el video con el percusionista de la proyección mirando al percusionista en vivo.
- Compás 106, la imagen del percusionista de la proyección comienza a tener movimiento nuevamente, mientras que el percusionista en vivo se detiene para realizar otro aspecto visual, que consiste en doblar una hoja de papel y aventarla hacia la proyección. Esto se justifica como un aspecto cómico para el público.

- Compás 112, el percusionista en vivo se reincorpora, mientras la imagen se mantiene estática hasta el compás 114, ya que durante estos 2 compases se lleva a cabo una modulación métrica, para establecer un *tempo* más rápido (*tempo II*=138 bpm).

Parte D:

Al inicio de esta cuarta parte, tenemos un pasaje similar al del inicio, sólo que en un *tempo* más rápido; asimismo, contiene en algunos compases birritmias lo que hace de esta sección un reto mayor, ya que agregando la cuestión *tempo*, se convierte en un pasaje difícil de lograr por el juego entre el tambor, bloque de madera y platillo. Además agrega algunos cruces de manos.

- Compás 114 a 156; con respecto al video, la imagen se reproduce lentamente, lo que es contrario a todo el pasaje rápido del percusionista, lo cual se mantendrá así hasta el final de la sección. Todo esto se realiza desde el compás 114 al 156 donde la imagen se mantiene haciendo lo mismo durante 8 compases, es decir, del 156 al 164, mientras que el percusionista ejecuta un pasaje climático que conducirá a otra modulación métrica para volver al *tempo I* (compás 162) y así, realizar la última parte de la obra donde el video y el percusionista vuelven a sincronizarse.

Parte E:

- Compás 162, esta última sección es breve y a manera de coda, consiste únicamente en volver a sincronizar la música y el video, es sencilla técnicamente y tiene el fin de homogeneizar la estructura musical.

1.4 Sugerencias de estudio e interpretación.

Un aspecto importante por mencionar con respecto al fraseo, es que todas las notas, sin importar la agrupación que tengan, deben tocarse homogéneamente, ya que los grupos de notas en 3, 4, 5 etc., según sea el caso, están escritos de esta forma, con el fin de establecer una aceleración rítmica, y no una agrupación o fraseo; para determinar esto más claramente, el compositor escribe acentos en algunas notas después del inicio de cada grupo, esto con el fin de romper cualquier indicio de fraseo, y así deberá ejecutarse durante toda la obra.

Primeramente, recomiendo que el intérprete se familiarice tanto en el sistema de cuenta, la subdivisión de los grupos y la forma de tocar todos los grupos de notas irregulares, a las que se recurrirá durante toda la obra, tales como: quintillos, seisillos, septillos, nonillos, ya sean de corcheas o semicorcheas.

Para lograr esto, recomiendo los siguientes ejercicios⁵, los cuales deber ser practicados en repetidas ocasiones, hasta que el intérprete este consciente de que el ritmo este lo suficientemente dominado.

Todos los ejercicios propuestos en este apartado, deberán ser estudiados lentamente para luego incrementar la velocidad gradualmente.

Ejercicio 1:

The image displays four musical exercises in 2/4 time, each consisting of two measures of repeated rhythmic patterns. The first exercise, labeled '50-138', features a quintillo (5 notes) with a tempo of 50-138, starting on D and I. The second exercise, labeled '50-92', features a sextillo (6 notes) with a tempo of 50-92, starting on D and I. The third exercise, labeled '50-92', features a septillo (7 notes) with a tempo of 50-92, starting on D and I. The fourth exercise, labeled '50-92', features a nonillo (9 notes) with a tempo of 50-92, starting on D and I. Each pattern is repeated twice with repeat signs.

Posteriormente a este estudio, sugiero practicar los siguientes ejercicios, con el fin de medir de manera precisa las equivalencias entre los grupos de tresillos, quintillos y septillos, tanto de corcheas como de semicorcheas.

⁵ Ejercicios creados por Abraham Parra Arámburo. En lo subsecuente, todos los ejercicios recomendados en las secciones de sugerencias de estudio, son de mi autoría.

En un principio, con el fin de familiarizarse y escuchar las figuras irregulares completas, recomiendo que los silencios sean tocados en el aro del tambor, después, conforme se dominan los ejercicios, podrán tocarse tal cual están escritos.

Ejercicio 2:

The image shows three systems of musical notation for Exercise 2, all in 2/4 time. Each system consists of two staves: a top staff for the drum and a bottom staff for the hand. The notation includes rhythmic figures with accents, slurs, and various groupings (triplets, quintuplets, septuplets). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The first system is labeled '50-138' and '40-92'. The second system is labeled '40-92'. The third system is labeled '40-92'.

De la misma manera en que el intérprete desarrolla los ejercicios previos, es importante trabajar los acentos en estas mismas figuras rítmicas como lo sugiero en los siguientes ejercicios. También agregaré más ejercicios necesarios para la obra. Además de estudiar estos ejercicios, recomiendo practicar acentos en distintas combinaciones dentro de un mismo grupo de semicorcheas. Esto queda a criterio de cada ejecutante.

Ejercicio 3:

The image shows a single system of musical notation for Exercise 3, in 4/4 time. It consists of two staves: a top staff for the drum and a bottom staff for the hand. The notation includes rhythmic figures with accents (>) and slurs. The top staff has the label '60-138' and 'D sim I sim'. The bottom staff has the label 'D sim'. The exercise consists of two measures of rhythmic patterns.

The image shows a single system of musical notation for Exercise 3, in 4/4 time. It consists of three staves: a top staff for the drum, a middle staff for the hand, and a bottom staff for the hand. The notation includes rhythmic figures with accents (>) and slurs. The top staff has the label '50-138' and 'D I I sim D sim'. The middle and bottom staves have the label '5'. The exercise consists of four measures of rhythmic patterns.

♩=50-92

D sim
I sim

D sim
I sim

♩=40-92

D
I sim

D sim
I

♩=40-92

D sim
I sim

D sim
I sim

Asímismo, es importante que el intérprete practique los silencios y sus duraciones, ya que éstos sustituirán a las notas con acentos en el mismo orden en que aparecieron en los ejercicios anteriores.

♩=60-138

This musical exercise is in 4/4 time with a tempo of 60-138. It consists of three staves of music. The first staff contains two measures of music, each with a 5/8 note pattern. The second staff contains two measures of music, each with a 5/8 note pattern. The third staff contains two measures of music, each with a 5/8 note pattern. The notes are accented, and there are rests between the notes. The exercise is marked with a repeat sign at the end.

Staff 1: *I sim*
D sim

Staff 2: *D* *D* *I sim*
I *I* *D sim*

Staff 3: *D* *I* *D sim*
I *D* *I sim*

♩=50-138

This musical exercise is in 4/4 time with a tempo of 50-138. It consists of three staves of music. The first staff contains two measures of music, each with a 5/8 note pattern. The second staff contains two measures of music, each with a 5/8 note pattern. The third staff contains two measures of music, each with a 5/8 note pattern. The notes are accented, and there are rests between the notes. The exercise is marked with a repeat sign at the end.

Staff 1: *I* *D* *I* *D* *D* *I* *D* *I sim*
D *I* *D* *I* *I* *D* *I* *D sim*

Staff 2: *D* *I* *D* *D* *I* *D* *I* *D sim*
I *D* *I* *I* *D* *I* *D* *I sim*

Staff 3: *D* *I* *D* *I* *I* *D* *I* *D sim*
I *D* *I* *D* *I* *D* *I* *D sim*

♩=50-92

This musical exercise is in 4/4 time with a tempo of 50-92. It consists of three staves of music. The first staff contains two measures of music, each with a 6/8 note pattern. The second staff contains two measures of music, each with a 6/8 note pattern. The third staff contains two measures of music, each with a 6/8 note pattern. The notes are accented, and there are rests between the notes. The exercise is marked with a repeat sign at the end.

Staff 1: *I sim*
D sim

Staff 2: *D* *I* *D* *I* *D* *I sim*
I *D* *I* *D* *I* *D sim*

Staff 3: *D* *I* *D* *I* *D* *I sim*
I *D* *I* *D* *I* *D sim*

logra por *curvas agógicas naturales*⁶ donde los valores de las notas se hacen más cortos o viceversa y no por incremento en la velocidad como usualmente se utiliza.

Hay que recordar que este ejercicio debe ser estudiado por el intérprete de tal manera que todas las notas tengan la misma intensidad, sin marcar el inicio de cada grupo de notas, ya que se busca lograr un efecto de aceleramiento y no de un motivo o progresión rítmica.

El siguiente ejercicio, lo sugiero en su forma más sencilla, pero aunado a todos los anteriores, obtendremos todas las herramientas necesarias para resolver la obra de manera satisfactoria desde mi punto de vista.

♩=40-92

3 3 3 5 5 5

6 6 6 7 7 7

7 7 7

6 6 6 5 5 5

3 3 3

Si deseamos ahondar en el estudio y desarrollo de estas habilidades, recomiendo ampliamente estudiar los métodos para tambor de los autores Gary Chaffee⁷, Forrest Clark⁸ y Jacques Delécluse⁹, ya que nos proveerán de una amplia gama de combinaciones sobre todos los ejercicios antes mencionados.

⁶ Curva agógica natural es la que resulta del acercamiento y alejamiento gradual de los sonidos por su duración. Definición tomada del libro de Francisco Moncada García, pág. 137

⁷ Chaffe, Gary. *Odd rhythms, mixed patterns, metric modulations and polyrhythm*. Warner Bros.

⁸ Clark, Forrest. *Encyclopedia for Snare Drum*. Professional Drum Shop, Hollywood, Calif, 1964.

⁹ Delécluse, Jacques. *Method for Snare Drum*. Alphonse Leduc, París. 1997

1.5 Conclusiones.

Match es una obra que combina el uso de la sincronización y desincronización entre un medio electrónico y un músico. Es por ello que nunca debemos omitir en su estudio, la forma en que el video se va desarrollando. Esto nos permite entender en un sentido más amplio su estructura y el proceso creativo que conlleva el montaje de ambas partes, así como también la concientización de lo que ocurre durante la interpretación.

La cuestión rítmica, aún con su gran dificultad, nos ofrece la capacidad de desarrollar recursos rítmicos que día a día se hacen más frecuentes para cualquier instrumentista en el devenir de la música de nuestra época.

Pienso que la obra contiene elementos musicales e interpretativos de suma importancia, además de gran dificultad técnica. Estas son las principales razones para haberla elegido como parte de mi programa de titulación.

Asímismo, esta obra me disciplinó en el sentido del pulso, debido a que la pulsación constante sobre la que se desarrolla, no deja margen de error. Me enseñó una nueva forma de abordar el repertorio de esta y otras obras en el futuro.

Finalmente, me dio la oportunidad de poder abrir mi interés hacia la música con medios audiovisuales o electrónicos, un territorio poco explorado por mí y que musicalmente aporta nuevos recursos y técnicas para la ejecución.

1.6 Partitura.

music / image

Alejandro Castaños

MATCH

for live percussion player and video projection

based on a concept developed in close collaboration with Martijn van Boven

This work uses a live percussion player and a simultaneous video projection as a reference to explore the perception of in/out of sync. The composition intends to underline the performer's virtuosity, the notion of time compression/expansion and the rhythmic possibilities resulting from the counterpoint between sound and image.

IN ORDER TO ACHIEVE THE INTENDED EFFECT, THE PROJECTION AND THE LIVE SET UP MUST APPEAR TO BE AS SIMILAR AS POSSIBLE.

THE VIDEO MUST BE A REFERENCE AT ALL TIMES FOR THE PERFORMER DURING THE STUDY OF THIS SCORE.

REQUIREMENTS

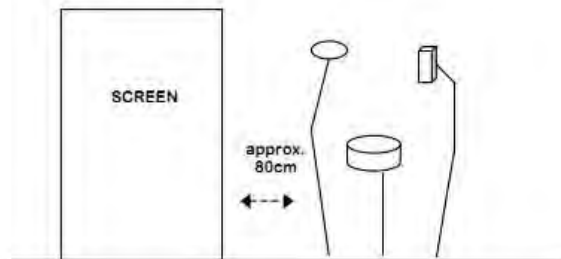
Percussion Set:

Splash Cymbal (hi-right)
Latin Timbal (center)
Temple Block (hi-left)

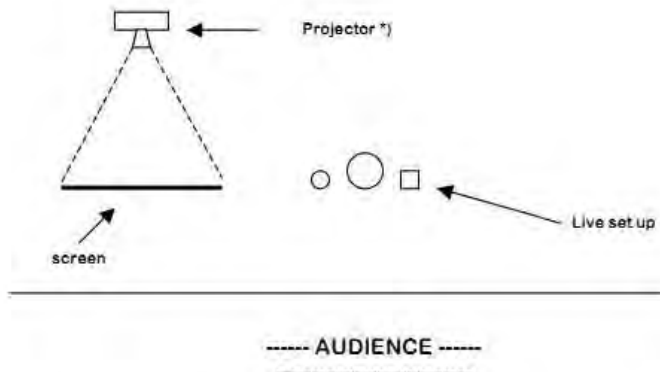
Equipment:

- > Personal computer (used for video playback only)
- > Video screen (ca. 2.40 x 1.50)
- > Video projector
- > In-ear headphones

STAGE SET UP



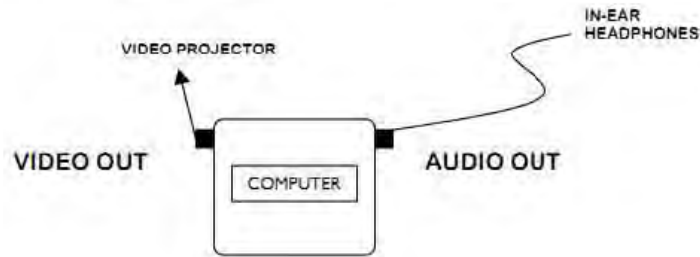
VIEW FROM THE TOP :



***) Allow enough distance between the screen and the projector in order to have a real-size image.**

The projection might be done from the back or from the front.
The type of screen and the conditions of each venue will have an influence on this decision.

PLAYBACK



Although, in principle, it could be possible to use a dvd player (or any other playback device), it is suggested to use a computer in order to have the best quality in the image. Quicktime player (or similar) allowing full-screen playback of the video file is required.

(!!) MAKE SURE YOU HAVE TURNED OFF ALL ENERGY SAVER OPTIONS
[Computer Sleep, Screen Sleep, Screen Saver].

IMPORTANT THEATRICAL ASPECTS

CLICK-TRACK

In order to create a sense of curiosity and wonder, the click-track SHOULD NEVER be perceived by the audience.

The headphones must be invisible to the public (!!). The smallest and most discrete will give the best result. It is advised to cover them with skin-color tape and attach their cable behind the ears (and through the back of the neck). This will avoid noticing a black or white spot in the ears and having any loose cables.

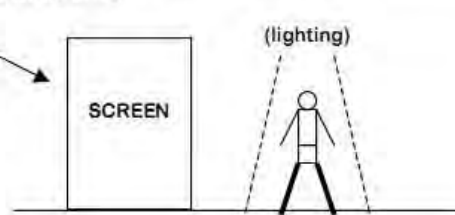
LIGHTING <> BRIGHTNESS

A direct spot on the performer is suggested. Lighting should be limited **ONLY** to the live set up. In the case of a venue that does not offer this possibility, two or three stand-lights attached to the instruments (and all other lights off) will give the desired effect.

> **MAKE SURE TO ADJUST THE BRIGHTNESS OF THE PROJECTOR** (generally to the lowest) so that the luminance in the screen and the live set are similar

CLOTHING

- Black tee-shirt
- Black trousers



© 2006 Alejandro Castaños. México, D.F.

International Gaudeamus Week 2008 | jury selection

© José "papa" García
MATCH
 op. 4. s. 1

Alejandro Castaños

notation:

RIGHT > splash cymbal
 CENTER > timbal
 LEFT > temple block

["VOICE THE VIDEO IS RUNNING"] ["FIRST CREDITS"] ["FADE IN"]

—||

2

["ENTRANCE" check instruments] ["MAIN TITLE" start roll] ["GET READY"] ["DIX SEVEN ONE BAR BEFORE"]

—||

♩ = 92 *) > = *sfz*

3

siempre mecánica, precisa

—||

6

mf *)

—||

9

A

—||

12

—||

15

—||

18

—||

21

—||

24

—||

28

—||

32

—||

34

—||

38

—||

2 40 $\overbrace{9:8}$ **B**

43

46 **C**

49

52

55

58

61

64

67

70

73 **FREEZE AS IN VIDEO**

76

D [solo]

FEEL FREE TO IMPROVISE DURING THIS SECTION
AS VIRTUOSO AS POSSIBLE
Apart from the use of rimshot, avoid any extended techniques.

78 **secco**

81 **IMMEDIATELY MUTE CYMBAL**
(as in the video)

84 **sf**

x = rimshot

87 **ff**

89 **ff**

92 **ff**

94 **ff**

96 **ff**

98 **ff**

99 **ff**

101 **sffz simile**

105 **p**

E

TURN YOUR HEAD TO THE SCREEN,
indicate and entrance as if you were
giving a cue to the performer.

slowly take a piece of paper from the stand
as if you had to make a page turn.

THROW AWAY THE PAPER TO YOUR RIGHT!

4 **F** 112 *sfz ppp*

114 **♩ = 138**

117

120 **G** *sfz mf*

123

126

129

132

135

139 *f*

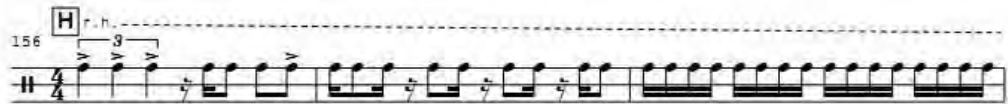
142

145

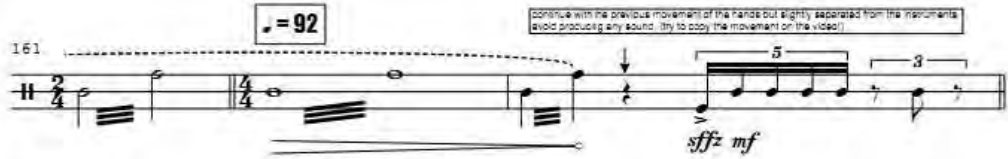
*) cross hands

148 

152 

156 

159 

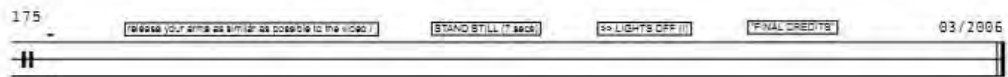
161 

164 

167 

170 

172 

175 

Capítulo 2.

2.1 Biografía Alfredo Antúnez Pineda

Nació en México D.F. en el año 1957. Desde niño mostró interés en la música y comenzó a involucrarse en el ámbito musical. Comenzó sus estudios formales en la Academia de Música Schaenferburg con la Maestra Guadalupe de Schaenferburg en la Ciudad de México. Posteriormente, ingreso a la Escuela Superior de Música del INBA, donde continuó sus estudios de Piano con los maestros Natalia Chepova y Arceo Jácome. Sin embargo, al mismo tiempo componía y esto lo llevó a culminar sus estudios y titularse en la Licenciatura en composición Musical bajo la cátedra del maestro Héctor Quintanar y Francisco Núñez Montes.

Parte de su formación como compositor, se debe a cursos de composición con los maestros: Radko Tichasky, Federico Ibarra y Herbert Vázquez por mencionar algunos. De esta manera también ha tomado cursos de composición de música electrónica, con maestros como: Francisco Núñez y Roberto Morales.

A lo largo de su educación y carrera como compositor, ha tenido distintos modelos de los cuales se ha visto influenciada su obra, tales como; Mozart, Beethoven, Chopin. Pero su más importante influencia es Bela Bartok, por sus características rítmicas, melódicas y percusivas. Antúnez utiliza en su música distintos recursos composicionales tales como? armonía tonal, atonal, modal, pentáfona, hexáfona, serialista, electrónica y electroacústica. *Otra parte importante que indaga en su trabajo es la representación de lo natural, el mundo orgánico, y el temperamento; todo esto, representado a través de la música y también como parte de su espiritualismo.*¹⁰

En el año 2002, Fomento Musical publicó su libro llamado: *Piano solo, obras de carácter lírico*. Al mismo tiempo ha participado en importantes foros sobre educación musical, y ha realizado conferencias sobre música y arte.

Actualmente es profesor de Armonía y Formas Musicales en la Escuela superior de Música del INBA.

¹⁰ Nota proporcionada por Alfredo Antúnez en abril de 2013.

2.2 *Minerales*, descripción general de la obra.

La serie *Minerales* consta de 9 piezas agrupadas en 3 ciclos de 3 piezas cada uno. En estos ciclos: *Minerales I*, *Minerales II*, *Minerales III*, las dificultades rítmicas y/o sonoras que se incluyen, tienen el propósito de lograr fusionar los elementos armónico-rítmicos con lo melódico, para poder lograr un lenguaje formal, cíclico o pragmático.

Este conjunto de piezas nace en el año 2006, con el propósito de explorar la gran variedad de recursos técnicos, musicales e interpretativos de los timbales orquestales. Se utilizan 5 timbales, con el fin de abarcar los registros más graves y los más agudos, y para poder contrastar no sólo la dinámica, sino también los elementos agógicos más sobresalientes de cada una de las piezas que conforman los ciclos. Esto se ve reflejado en la necesidad de combinar durante la interpretación distintos juegos de baquetas (blandas, duras, etc.) así como también diferentes tipos de ataques y de interpretación durante las piezas. Asimismo se abarca un amplio rango de altura y distancia entre ambos brazos, lo que plantea para el intérprete una dificultad de agilidad y extensión muscular. Por lo tanto, las técnicas de los diferentes golpes y redobles en estos instrumentos, se interrelacionan para definir las melodías, para lo cual es necesario desarrollar la coordinación de movimiento independiente de las manos del intérprete.

Los cambios de afinación son fundamentales para el contraste armónico, primordialmente para lograr los contrastes seccionales, y dar claridad en las frases con la intención de provocar que las melodías obtengan un carácter y lenguaje arcaico (antiguo), mientras que el sentido métrico propicie un lenguaje mexicanista.¹¹

Otro aspecto importante que cabe mencionar que fueron determinantes para la creación de estas obras es el gusto del compositor por el mundo orgánico e inorgánico, en este caso, el de los minerales. Con esto busca proyectar toda la energía que contienen cada uno de ellos. Los títulos de las piezas son:

Minerales I: Ópalo, Magnetita, Ágata.

Minerales II: Azufre, Granito, Granate.

Minerales III: Bornita, Pirita, Cuarzo.

En este caso, trabajaré con 2 obras correspondientes a ciclo *Minerales III*, las cuales son: *Bornita* y *Pirita*.

¹¹ Nota proporcionada por Alfredo Antúnez en abril 2013.

2.3 Análisis musical.

BORNITA

La forma general de la pieza es **A-B-C-A'**. En cada una de estas secciones, se presentan distintos temas, y se desarrollan de diferentes maneras conduciéndolas siempre a un climax en cada sección.

Bornita se fundamenta armónicamente en el sentido del color y timbre de los sonidos de los timbales, no en crear alguna progresión armónica como tal.

Parte A.

Esta parte a su vez se subdivide en 4 *secciones*¹² **a, b, a, b'**. La presentación del primer tema de la obra se realiza con una melodía con la mano derecha, y un acompañamiento rítmico en la mano izquierda en un compás de 7/8. Toda la primera parte se desarrolla básicamente sobre la célula rítmica del primer compás.

- **Tema 1A** (compás 1-6). Se construye sobre una base rítmica en agrupación de 2+2+3 en la que la melodía está claramente escrita.
- **Tema 2A** (compás 8-10). Se centra en una base rítmica de octavos, los cuales están estructurados en grupos de 3 o 4 notas durante su presentación sin un orden específico en su presentación, pero basados en un principio de dirección melódica.
- **Reexposición tema 1A** (compás 11-16). El tema se presenta de la misma manera.
- **Reexposición tema 2A** (compás 17-22). La idea melódica del tema 2 se centra sobre la misma idea rítmica y melódica, sólo que más moderado.

Parte B.

Esta parte de la obra se caracteriza por varios aspectos:

1. Contiene un tema y un desarrollo que se expande hasta llevar a la obra a su punto máximo de energía, dificultad de interpretación, así como su clímax.
2. Modulación armónica con fines de variación en el color tímbrico del instrumento.
3. El tema contrasta movimientos rítmicos cortos con largos.
4. Tanto el tema como el desarrollo se ven caracterizados por el hecho de tener un movimiento contrario inversamente proporcional con respecto a los 5 timbales, es decir, si enumeramos los timbales del 1 al 5, donde el 1 es el más grave y el 5 el más agudo, cuando se escribe sobre el timbal 3, las dos manos tocan en el mismo

¹² Como anteriormente cité, la palabra *Sección* la utilizo para referirme a las subdivisiones de las *Partes* grandes de cada obra.

timbal; si se escribe en el timbal 2 corresponde a la mano izquierda, mientras que la mano derecha será en el timbal 4, y si la mano izquierda toca en el timbal 1, la mano derecha en el timbal 5. Esta relación está presente en toda esta parte de la parte B.

A continuación detallaré más concretamente esta parte.

- **Tema 1B** (compás 23-27). En esta sección, el tema está compuesto por 2 compases, el cual se repetirá en varias ocasiones y en diferentes puntos del compás.
- **Modulación armónica** (compás 28-35). Sucede un cambio en la afinación original, de Mi, La, Do#, Fa#, La hacia Fa, Si, Re#, Sol#, Si.
- **Desarrollo** (compás 36-61). El desarrollo de la pieza se da con la ampliación de grupos de figuras rítmicas sobre el mismo compás de 7/8, métrica en la cual se encuentra toda la pieza. Además de realizar distintas combinaciones de grupos de notas, el fraseo métrico se agrupa de diferentes formas: 3+2+2, 2+3+2 o 2+2+3. Al llegar al compás 44, se establece un ritmo en semicorcheas, pero con variaciones melódicas, que llegan hasta el compás #51. Del compás 52 al 54, encontramos el clímax de la sección y de la obra, por ser el punto con la mayor proyección de energía. Posterior al clímax, la tensión y energía acumulada, se relajan progresivamente hasta su desvanecimiento.

PARTE C.

Esta parte de la obra es la más extensa de todas, por los elementos contenidos en ella. La forma resultante es: **a, b, b' a'**.

- **Tema 1C** (compás 62-87). De carácter ligero y lírico, donde el compositor busca contraste con respecto a las dos partes previas de la pieza que son de carácter rítmico. Este tema incluye 2 motivos distintos, uno de carácter rítmico y otro armónico. Por ejemplo:

The image shows two musical staves for Tema 1C. The first staff is labeled 'Tema 1C, Motivo Armónico' and features a melody starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a triplet of eighth notes, and then a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff is labeled 'Tema 1C Motivo Rítmico' and features a rhythmic pattern starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, consisting of eighth and sixteenth notes.

- **Tema 2C** (compás 88-103). Contrasta rítmicamente con respecto al primer tema, además, el compositor desarrolla elementos rítmico-melódicos del tema 1A, lo que nos conducirá a una variación del tema 2C.

- **Variación tema 2C** (compás 104-121). En este punto, se presenta el último tema de la obra, con un movimiento rítmico ligeramente más desarrollado y extendido, así como la inclusión del material melódico del tema 1A nuevamente.

- **Reexposición tema 1C** (compás 116-121). Se recurre brevemente a ambos motivos del tema 1, principalmente al de carácter armónico, con el propósito de lograr una nueva modulación armónica.

- **Modulación armónica** (compás 122-129). Con ese recurso se regresa a la afinación original, con la que comienza la obra, es decir, de Fa, Si, Re#, Sol#, Si hacia Mi, La, Do#, Fa#, La.

REEXPOSICIÓN DEL TEMA 1A.

Se presenta como la primera vez, con la misma longitud y elementos que la conforman sin ninguna modificación. Durante los últimos compases tenemos un *decrescendo*, que nos conduce a un *pp*, para finalizar la obra con un *calderón*.

2.4 Sugerencias de estudio e interpretación de *Bornita*.

Lo más importante al comenzar a abordar esta obra, es calentar de manera consciente: brazos, muñecas, hombros, cintura y cuello. Esto podemos lograrlo con movimientos circulares, arriba y abajo, atrás y adelantel, esto lo debemos hacer ya que la obra requiere de mucha energía y movimiento corporal, y el hecho de no tener las condiciones físicas óptimas para su ejecución, puede provocar una lesión por algún esfuerzo extremo, al cual el ejecutante puede no estar acostumbrado.

Para fines de fluidez en las frases, melodías y ritmos, recomiendo buscar la *Digitación*¹³ más adecuada para cada intérprete, tomando en consideración hacer cruces de manos lo menos posible ya que, desde mi punto de vista, no son tan necesarios, pues el hecho de hacerlos puede afectar al sonido del instrumento en caso de no hacerse adecuadamente, y en este caso lo más importante es la calidad de sonido y no la velocidad para resolver cualquier pasaje contenido en la obra.

Por otro lado, el aspecto correspondiente a la agógica es un factor importante por resolver. En principio todas las indicaciones metronómicas están indicados al inicio de cada sección, pero, desde mi apreciación, aunque técnicamente es posible interpretar la obra con estas indicaciones del compositor, pienso que deben reconsiderarse, en la medida de las posibilidades de cada intérprete, por una razón importante:

El resultado musical.

Buscar *tempi*¹⁴ más cómodos es primordial para obtener un resultado de mayor calidad musical, ya que de lo contrario, el resultado puede ser engañoso por la falta de claridad en la ejecución de los pasajes.

Con respecto a la selección de baquetas, algo que también está sugerido por el compositor, yo elegí algunas combinaciones alternas para secciones en específico. En la parte **A**, recomiendo una baqueta dura para la mano derecha y para la mano izquierda una semidura. De esta manera la melodía que se desarrolla durante toda la parte **A** se puede diferenciar sin tanto esfuerzo, y el escucha podrá distinguir el contrapunto resultante. Es oportuno comentar que, para la reexposición final de la obra, se utilizará la misma configuración de baquetas.

Para la parte **B**, recomiendo unas baquetas de cabeza de madera, ya que esta sección es la más rítmica de todas y necesitará de una articulación clara para poder identificar lo que

¹³Digitación es un término pianístico que en la terminología percusionista, se ha adoptado generalmente para referirse al orden en que las manos deben tocar un pasaje musical, en lo subsecuente me referiré con éste término para indicar estas referencias.

¹⁴ En Italiano, *Tempi* es el plural de *Tempo*.

sucede en los pasajes. Si usamos baquetas con fieltro a la velocidad de estos pasajes, la resonancia del instrumento impedirá claridad en la articulación.

En la parte C, por ser la más lírica, recomiendo unas baquetas medias suaves, ya que aunque existen motivos de trémolo, también existen algunos motivos rítmicos, que en caso de utilizar baquetas muy suaves, como indica el compositor, estos pasajes no tendrían la misma claridad.

Para el estudio de los cambios de afinación, recomiendo primeramente estudiar la entonación de los cambios de notas con la voz. Posteriormente, sobre cada timbal, estudiar por semitonos los cambios de notas con el propósito de calcular y memorizar aproximadamente el movimiento de los pies sobre los pedales y comprobar auditivamente la afinación final, ya sea del ejercicio, o de la obra en particular.

A continuación, anexo algunos ejercicios para ayudar a desarrollar los aspectos que considero importantes sobre el calentamiento y el mejoramiento de la técnica, específicamente con los que convienen a *Bornita*.

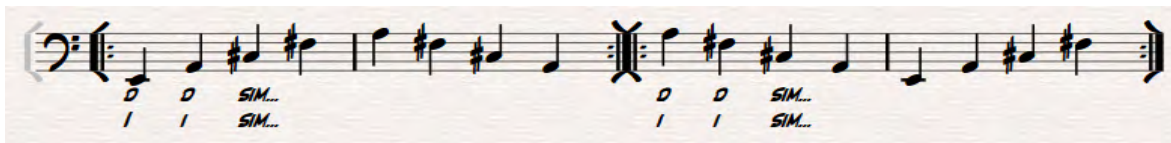
Ejercicio 1

Este ejercicio se basa en la práctica de los cambios de afinación que requiere la obra para cada timbal, con el fin de que el intérprete se familiarice auditivamente con los intervalos. Primero el ejercicio se desarrolla en segundas menores y en el segundo ejercicio en segundas mayores (a excepción del timbal 32" ya que el cambio que requiere es únicamente de segunda menor).

The image displays two systems of musical notation for timbals, labeled 'Ejercicio 1'. Each system consists of two staves. The first system includes parts for Timbal 32", Timbal 29", and Timbal 26" on the top staff, and Timbal 23" and Timbal 20" on the bottom staff. The second system includes parts for Timbal 29" and Timbal 26" on the top staff, and Timbal 23" and Timbal 20" on the bottom staff. The notation is in bass clef and includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and dynamics (p, f). Blue arrows and brackets indicate specific intervals and changes between notes.

Ejercicio 2

Este ejercicio es útil para desarrollar la memoria muscular con respecto a las distancias entre cada timbal, conservando la consistencia en el sonido.

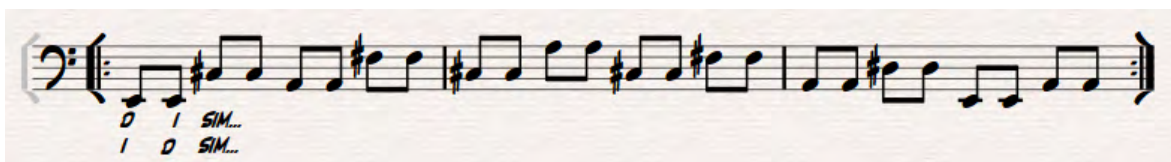


Ejercicio 3

El siguiente ejercicio debe estudiarse de 2 diferentes maneras:

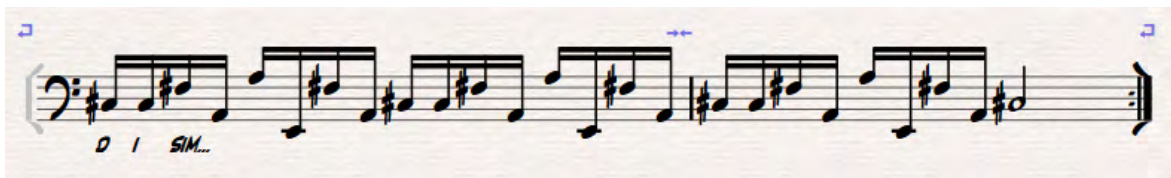
1. Sin cruzamiento de la mano derecha o izquierda en sentido melódico descendente.
2. Con cruzamiento de la mano derecha o izquierda en sentido melódico descendente.

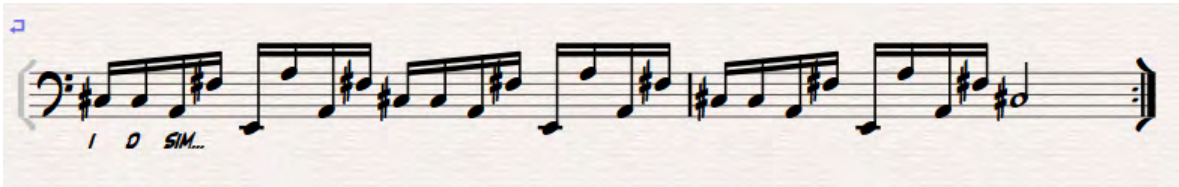
Esto con el fin de que cada intérprete decida la digitación más cómoda al momento de resolver los saltos entre cada nota.



Ejercicio 4

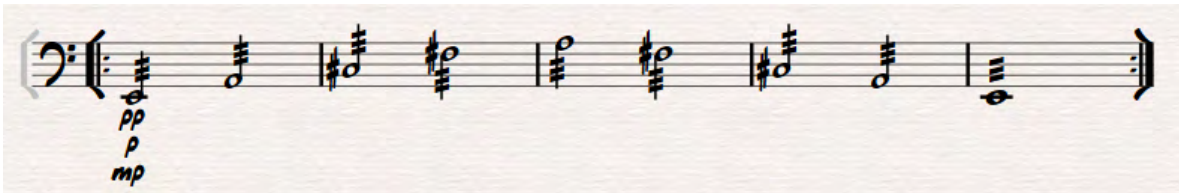
Los siguientes ejercicios los desarrollé con la finalidad de lograr un dominio en el movimiento contrario entre timbales que se expone en la parte **B** de la obra; ya que es la más energética de todas. Recomiendo estudiarlos desde un *tempo* lento hasta uno rápido siempre y cuando sea lo idóneo para la pieza en cuestión.





Ejercicio 5

Por último, debemos homogeneizar el redoble para la primera sección de la parte C y para ello sugiero los siguientes ejercicios. Es muy importante lograr una diferencia entre cada dinámica que se presenta, es decir, *pp*, *p* y *mp*. Esto podemos lograrlo con la altura entre la baqueta y el parche, es decir, entre menos distancia menor sonido, entre mayor distancia mayor sonido. Es importante aclarar que no es la única forma de lograr el control dinámico, también depende de las baquetas utilizadas, técnica de ataque (dedos, muñeca, antebrazo, brazo), por lo tanto sugiero tomar todas estas recomendaciones para lograr el mejor control dinámico.



2.5 Análisis musical.

PIRITA

Esta obra la dividiré en 4 partes (**A, B, C y A'**) y asimismo, cada una de estas partes contiene pequeñas secciones, que por lo regular son bitemáticas. Al finalizar la presentación y desarrollo de ambos temas (1 y 2), siempre hay una reexposición del tema 1, pero con algunas variaciones.

La afinación para esta obra es, de grave a agudo: Mi, Fa, Re, Si, Do. Esta estructura está justificada desde el punto simétrico de los intervalos entre cada uno de ellos en ambas direcciones para dar un contraste mayor a los temas que se desarrollan durante la obra, es decir, entre el timbal 1 y 2 existe un intervalo de segunda menor al igual que del timbal 4 y 5, y entre el timbal 2 y 3 existe un intervalo de sexta mayor al igual que del 4 al 3.

Parte A.

Esta sección contiene la mayor parte de los elementos rítmicos de la obra, que junto a algunos elementos de la parte B, completan todos los recursos rítmicos y melódicos utilizados durante la obra.

En **A** encontraremos los siguientes elementos:

- **Tema 1, motivo a** (compás 1-8). Está agrupado en frases de 2 compases, lo llamaré motivo **a**.



- **Puente** (compás 9-10).



- **Desarrollo 1, Tema 1** (compás 11-15). Amplía la frase original con respecto al tema 1 con 4 compases, y además lo contrasta invirtiendo simétricamente las notas, en los que se encuentra la melodía originalmente, es decir, del registro agudo al registro grave. Recordemos que la afinación de los timbales en esta obra se definió por simetría y no armónicamente.



- **Motivo b** (compás 16-30). Este motivo **b** está presente en frases de 5 compases, por lo tanto, esta sección contiene 3 veces este motivo pero en cada una de estas ocasiones se presenta en diferentes alturas. Además, contrasta el timbre de los timbales utilizando los golpes en el área normal de ataque de los mismos, así como en el centro del timbal.



- **Desarrollo 2, tema 1** (compás 30-37). En esta caso se nos presenta simétricamente inverso al desarrollo del compás 11-15, además de agregar 2 compases al final de la frase.



- **Puente** (compás 38-39). Consiste en el mismo motivo que el puente de los compases 9 y 10.
- **Tema 1 desarrollado** (compás 40-51). Durante estos compases se nos presenta el tema desarrollado completamente, es decir, el desarrollo 1 más el desarrollo 2 se convierten en uno solo. En el caso del desarrollo 2, lo encontramos invertido con respecto al original.
- **Motivo b** (compás 52-58). En esta ocasión el motivo **b** está estructurado en una frase de 6 compases. Al finalizar, la última nota contiene un calderón normal, que nos da la pauta para el tema 2.
- **Tema 2** (compás 59-92). Comienza con un ostinato rítmico en la mano izquierda en Fa del registro grave y se toca en el centro del timbal. La mano derecha desarrollará una melodía que se mantendrá durante 14 compases y se divide en 2 frases de 7 compases.



En el compás 76 y 77 tenemos una transición que nos conduce a un trocado de la melodía y ostinato anterior. Ahora la mano derecha hará el ostinato y la mano izquierda la melodía. Nuevamente esto se realizará de manera inversamente simétrica y tendrá 2 frases de 7 compases.



- **Reexposición tema 1, desarrollo 2.** (compás #92-9).
- **Puente** (compás 100-101).
- **Tema 1 desarrollado** (compás 102-113).
- **Motivo b** (compás 114-120).

Parte B.

En esta parte, tenemos un contraste agógico con respecto a **A**, lo que nos indica un cambio en la obra. El *tempo* de esta sección (*Adagio*) se establece con el principio de tener un carácter más lírico, es decir, cada timbal cantará una nota con duración de 2 tiempos en cada compás que será nuestra melodía, la cual siempre estará antecedida por un *redoble* en *crescendo* que conducirá a cada nota larga.

En **B** tenemos nuevamente 2 temas (1 y 2), y posteriormente habrá una reexposición extendida del tema 1 de la parte **B** para finalizar.

- **Tema 1** (compás 121-127). Este tema se caracteriza por la melodía con base en notas largas en los tiempos 1 y 3 de cada compás respectivamente. La forma en que están organizadas es simétrica al igual que ha sido el tratamiento general de la obra, por ejemplo: tenemos *notas de 2 tiempos*, primero en Do5 (nota más aguda) y luego en Mi3 (nota más grave), luego Re4 (nota de registro medio y con intervalo de 7ma menor entre Do5 y Mi3) y finalmente Si4 y Fa3 (notas con intervalo de 6tas mayores con respecto a Re4). Entre cada una de estas notas largas nos encontramos con redobles con duración de 1 ½ tiempos, que nos conducen siempre a cada una de las notas largas que conforman nuestra melodía y que de igual manera están tratados simétricamente. En el compás 126, la célula rítmica pasa a ser de un tresillo de corcheas, las cuales se convertirá en el motivo rítmico principal del tema 2.



- **Tema 2** (compás 127-141). El tema 2 de la parte **B** es más rítmico y está en un *tempo* ligeramente más rápido que el tema 1. Uno de los aspectos más importantes en este tema es, que la dinámica comienza en *mp*, e irá creciendo poco a poco para finalizar en *f*. Es decir, que la amplitud sonora es uno de los principales aspectos en

este tema y por otro lado comienza a hacer uso de cruces de manos con respecto a la digitación.



- **Reexposición tema 1** (compás 142-152). Esta reexposición tiene algunas diferencias al tema original. La dinámica se encuentra un nivel más arriba con respecto a la exposición original ya que la primera vez se presenta en *mf* y en esta ocasión en *f*. El *tempo* es el mismo con la excepción del compás 147 que se acelera súbitamente conduciendo así a la parte **C** de la obra.

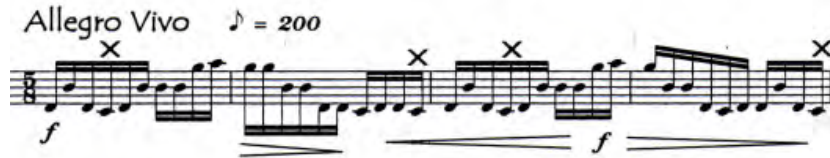
Parte C.

Esta parte está construida con 3 temas distintos y un cambio de carácter determinado por el tempo “*moderato*”. Una de las particularidades de esta sección es que los distintos temas siempre se mantienen en movimiento, concretamente se mueven del registro agudo al grave y viceversa. El movimiento constante es una de las características de esta sección así como su cualidad enérgica y virtuosística en cada uno de sus temas, lo cual le da un carácter ágil, vigoroso y al mismo tiempo agresivo.

- **Tema 1** (compás 153-186). Este tema es un vaivén sobre los 5 timbales. Todo el movimiento se desarrolla básicamente con un grupo de notas en un compás de 3/8 y constantemente se mueve del registro agudo al grave y viceversa. Hacia final de este tema, se desarrolla ligeramente el ritmo con el fin de conducirlo a lo que será el tema 2.



- **Tema 2** (compás 187-227). Es el punto climático de la obra. Rítmicamente se mantiene con figuras de semicorcheas y la velocidad es parte fundamental, ya que el movimiento rápido le da un carácter enérgico, virtuoso y así mismo logra ser el tema con carácter más agresivo por su dinámica en *ff* y los acentos incluidos. Por otra parte, al final de este tema, se realiza un cambio de afinación sobre el timbal 2 y 4 con medio tono ascendente y descendente respectivamente y la velocidad se disminuye gradualmente hasta el final de la sección.



- **Tema 3** (compás 239-264). Este tema es una variación del primero de esta sección con respecto al movimiento entre timbales, por otra parte, el ritmo se establece de manera sincopada junto con algunos motivos originales del tema 1



Parte A'

Finalmente, llegamos a la reexposición de la primera sección de la obra a partir del segundo tema (compás 59-92). Al final de este tema se agrega un nuevo material que sirve de conexión para presentar nuevamente el tema 1, sólo que en esta ocasión tendrá una prolongación del motivo **a** y **b**.



2.6 Sugerencias de estudio e interpretación de Pirita.

En esta obra, es importante realizar un calentamiento completo del cuerpo como anteriormente comenté en las sugerencias sobre *Bornita*, previo al calentamiento sobre los timbales, ya que requerimos de mucha movilidad de la cadera, espalda, brazos, cuello y cabeza.

La elección de baquetas que sugiere el compositor es acertada con respecto al resultado musical, por lo tanto considero que no hay necesidad de buscar otras combinaciones, sino sólo buscar la mejor calidad de baquetas con respecto a la indicación del compositor.

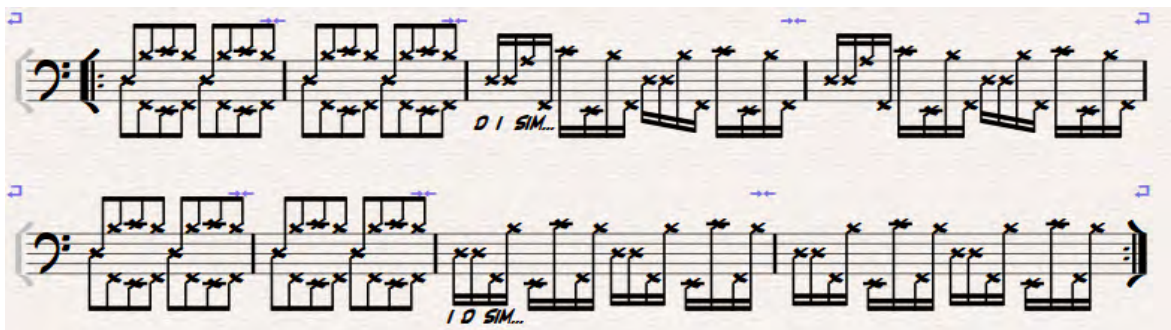
La problemática con el *Digitación* está resuelta en su mayoría por el compositor como sugerencia, de este modo, muchas digitaciones están pensadas desde el momento de la concepción del pasaje para facilitarlos, por ejemplo, realizar cruces de manos con un fin visual o facilitar la resolución de un pasaje. En conclusión, recomiendo respetar estas digitaciones, pero también debemos reconsiderar algunas siempre y cuando nos conduzcan a resolver el pasaje de manera más sencilla.

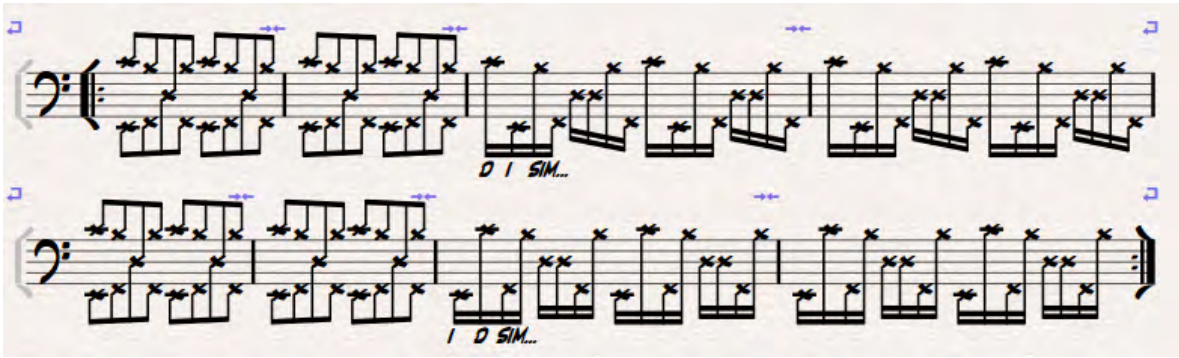
Algunos ejercicios que desarrollé para *Bornita* (ejercicio 2 y 3), nos ayudarán también a resolver cuestiones técnicas de *Pirita*. Además, anexo otros ejercicios para incrementar nuestra técnica sobre el instrumento y resolver más fácilmente los pasajes.

Todos los ejercicios deberán estudiarse en diferentes *tempi* y dinámicas a criterio del ejecutante, además, también deberán ser practicados golpeando al centro del parche.

Ejercicio 1

En esta obra requerimos tocar al centro del parche y para ello debemos practicar los golpes sobre el área indicada ya que en ocasiones, la inercia de tocar sobre varios timbales puede provocar que no golpeemos correctamente en la zona indicada y el resultado sonoro que se busca, no lo obtenemos.





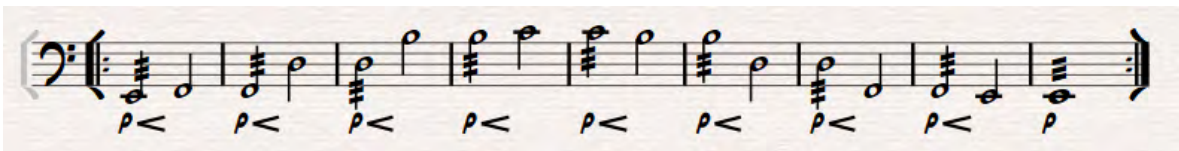
Ejercicio 2

Los cruzamientos de manos son aún más importantes en esta obra, sobre todo desde el compás 187 al 222, por ello debemos de practicar los cruzamientos con el fin de dominarlos en cualquier dirección.



Ejercicio 3

Por último, debemos homogeneizar el redoble y la conducción hacia otra nota, como se requiere al inicio de la parte B.



The image shows a musical score for two staves in bass clef. The first staff contains a sequence of notes with dynamic markings *mf* and *p* and slurs. The second staff contains a sequence of notes with dynamic markings *f* and *p* and slurs. The score is written in a single system with two staves.

Staff 1: *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Staff 2: *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

2.7 Conclusiones.

Bornita y *Pirita* son piezas que transmiten mucha energía durante toda su presentación, en ocasiones su carácter puede ser lírico pero siempre con energía, suave y ligero y en otras secciones agresivo, y con variaciones de tempo, todo esto con el fin de contrastar las diferentes secciones y abordar distintas interpretaciones desde el punto de vista técnico musical.

Por lo regular las reexposición de cada tema, al final de cada obra, contienen variaciones con respecto a su presentación original, el compositor hace uso de este recurso para poder recortar el tema o expandirlo, pero manteniendo la esencia de este mismo.

La afinación de los timbales está establecida con respecto a colores, armónicamente no tiene una relación como tal a un sistema tradicional. Además, están pensadas de tal forma que sean simétricas o asimétricas con relación a los intervalos entre cada timbal.

Definitivamente, son piezas que requieren de un alto dominio técnico y musical por parte del intérprete. También, estas composiciones buscan explotar la mayoría de las capacidades sonoras y tímbricas del instrumento. Por esta misma razón, consideré abordar estas piezas ya que son un desafío musical en toda la extensión de la palabra, además al ser membranófonos, es más difícil transmitir el diálogo melódico entre los 5 timbales sin pensar en una interpretación meramente rítmica.

Por otro lado, es importante dar a conocer e impulsar el repertorio de compositores mexicanos, tales como el Maestro Alfredo Antúnez, quien nos ha dado una gran serie de piezas para timbal que pocas veces podemos obtener en México y que no tienen precedente alguno y que además pueden trascender en el repertorio internacional. Asimismo la Escuela Nacional de Música fue la institución encargada de editar y publicar estas piezas.

2.8 Partituras.

ALFREDO ANTÚNEZ PINEDA

MINERALES

III

Para cinco timbales
(Un percusionista)

1.- Bornita

2.- Pirita

3.- Cuarzo

Especificaciones

Digitaciones

D = Mano derecha

I = Mano izquierda

Signos

∩ = Calderón normal (el doble del valor de la nota o pausa que lo lleva).

^ = Calderón breve con valor libre (poco mayor al valor de la nota o pausa que lo lleva)

⌞ = Calderón muy largo con valor libre (mayor de seis tiempos del valor de la nota o pausa que lo lleva).

Baquetas

☐ = Baqueta suave

☐ = Baqueta semisuave

☐ = Baqueta semidura

☐ = Baqueta dura

Signos Técnicos para tocar

Significa tocar la nota con ambas manos



X = significa cruzar las manos con baquetas



La nota con la (s) significa que se toca al centro del timbal.

BORNITA

Primitivo y con sentimiento

Alfredo Antúnez Pineda

17-05-07

☐☐ = Baquetas suaves
con punto

♩ = 218-222

f

mf

f

mf

f

f

f

pp

mf

Moderato
♩ = 142-146

☐☐ = Baquetas duras

Bornita

The musical score for 'Bornita' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The second staff includes glissando markings (*gliss.*) and a dynamic marking of *mf*. The third staff shows a dynamic shift from *mf* to *f*. The fourth staff continues with a consistent eighth-note pattern. The fifth staff is marked *ff* and features a dense, rhythmic texture. The sixth staff maintains this texture. The seventh staff concludes with a series of triplets, each marked with a '3' above and below the notes.

Bornita



Continúa mismo tempo ♩ = 142-148

☐☐ = Baquetas suaves



Bornita

The musical score for 'Bornita' is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The piece consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and features a complex rhythmic pattern with many eighth notes. The second staff continues this pattern, also marked *f*. The third staff shows a dynamic shift to piano-piano (*pp*) and includes a 7-measure rest. The fourth staff returns to a forte (*f*) dynamic. The fifth staff is marked *ff* (fortissimo). The sixth staff features a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) and includes a 7-measure rest. The seventh staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and then returns to *mf*. The eighth and final staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and ends with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and rests.

Bornita

Tempo primo

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff includes dynamic markings *mp* and *f*, and the instruction *gliss.* above several notes. The second staff has a *f* dynamic marking. The third staff has *f* and *mf* markings. The fourth staff has a *f* marking. The fifth staff has *f* markings. The sixth staff has *f* markings. The seventh staff ends with a *pp* marking. A legend in the first staff indicates that a square symbol with a vertical line through it represents 'Baquetas suaves con punto'.

PIRITA

Con Ánimo muy expresivo

Alfredo Antúnez Pineda

II II = Baquetas duras $\text{♩} = 75-80$

The musical score consists of ten staves of bass clef notation. The first staff begins with a dynamic of *f*. The second staff includes performance instructions *mp*, *p*, *mf*, *mp*, *f*, and *mf*, along with drum notation *DI DDD* and *II DD ^*. The third staff features *p* and *mf*. The fourth staff has *f* and *mf*. The fifth staff includes *mf*, *mf*, *f*, and *mf*, with drum notation *DI DDD* and *^*. The sixth staff has *mf* and *f*, with drum notation *DD* and *X*. The seventh staff includes *cresc.....* and *ff*. The eighth staff is marked *Resaltar melodía* and *f*. The piece concludes with a double bar line.

Pirita

mf

Resaltar melodía

mp

pp *mf* *f*

mp *mf*

Adagio $\text{♩} = 62-64$ = Baquetas suaves

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

Andante Con Moto $\text{♩} = 72-74$
(empezar con mano izquierda)

mf *p* *mf* *p* *mf* *mp*

mf *f*

ff

Pirita

Adagio $\text{♩} = 62-64$

Andante Con Moto $\text{♩} = 72-74$ *No acentuar muy ligado*

Moderato $\text{♩} = 76-78$ $\square\square$ = Baqueta dura

Allegro Vivo $\text{♩} = 200$

Pirita

The first section of the piece is written in bass clef. It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some triplets. Above the notes, there are guitar chord diagrams and fret numbers (e.g., 'D D', 'I', 'X'). The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

Moderato ♩ = 164-168

The second section of the piece is written in bass clef. It begins with a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 164-168 beats. The notation includes various rhythmic patterns and chord changes. Above the notes, there are guitar chord diagrams and fret numbers (e.g., 'F#', 'Bb x'). The piece concludes with a 'rall.' (ritardando) marking.

Allegro ♩ = 80

Pirita

The musical score for "Pirita" is written in bass clef and consists of ten staves. The piece begins with a melodic line in the first staff, marked *mp* and *f*, with guitar chords *I D I*, *D I D*, and *D I* indicated above. The second staff continues the melodic line with *mf* and *mp* dynamics. The third staff is labeled "Resaltar melodía" and features a piano (*p*) accompaniment with *mf* dynamics. The fourth staff continues the piano accompaniment with *p* and *mf* dynamics, also labeled "Resaltar melodía". The fifth staff shows a melodic line with *f* dynamics. The sixth staff features a piano accompaniment with *mp* and *mf* dynamics. The seventh staff is a melodic line with *f* dynamics and guitar chords *D*, *I*, *D D*, *D*, *I*, and *D*. The eighth staff continues the melodic line with *mf* dynamics and a guitar chord *D*. The ninth staff is a piano accompaniment with *f* dynamics and guitar chords *b x* and *b x*. The tenth staff concludes the piece with a piano accompaniment marked *pp*.

Capítulo 3.

3.1 Biografía Astor Piazzolla.

Nació en la ciudad de Mar del Plata, Argentina el 11 de marzo de 1921. A muy temprana edad su familia se traslada a la ciudad de Nueva York, donde Piazzolla a la edad de 8 años recibe su primer bandoneón como regalo de su padre y a esa misma edad comienza sus estudios musicales.

Estudió bandoneón con Andrés D' Aquila durante un año. Posteriormente en 1933, estudió piano con Bela Wilda discípulo de Sergei Rachmaninoff. Con él aprendería a amar la música de Bach y también a transcribir música escrita para piano para ser tocada en el bandoneón. Además, esta etapa de su vida se convirtió en una de sus principales revelaciones, ya que Wilda fue parte importante de sus influencias es su proceso compositivo.

Hacia 1937, regresa junto con su familia a Mar del Plata, donde hizo su segundo descubrimiento; El sexteto de Elvino Vardaro. Para Piazzolla fue un gran impacto escuchar a esta agrupación por su particular estilo de interpretar Tango, tan grande es este impacto, que la idea de aprender a tocar en este estilo lo lleva a mudarse a la ciudad de Buenos Aires a los 17 años.

En 1939, Piazzolla logra su sueño de ingresar a como bandoneonista en una de las grandes orquesta de tango de aquella época, la de Aníbal Troilo Pichuco uno de los grandes intérpretes del bandoneón y quien se convertiría en su maestro. Una de las ideas de Piazzolla era la de reivindicar al bandoneón como instrumento clásico con papel de solista y no sólo como un instrumento de acompañamiento. Fue hasta 1941 que inicia sus estudios con el compositor Alberto Ginastera y en 1943 con el pianista Raúl Spivak.

Piazzolla se convirtió en el arreglista de la orquesta de Aníbal Troilo, pero sus arreglos fueron tan avanzados que el mismo Troilo tuvo que corregirlos para no asustar a los bailarines.

En 1943 abandonó la orquesta de Troilo para conformar su propia orquesta, con la que comenzó a desarrollar un nuevo estilo de tango con un mayor criterio armónico y dinámico, por lo que comenzó a levantar las primeras polémicas entre los tangueros clásicos con respecto a sus composiciones.

Hacia 1949 se obsesiona con la búsqueda de un estilo propio, algo nuevo que no tenga que ver con el tango y por ello disuelve su orquesta, deja el bandoneón y continúa estudiando a Stravinski, Bartok y dirección con Herman Scherchen todo esto con el fin de profundizar sus estudios musicales.

Fue ganador del concurso de composición Fabien Sevitsky, con el cual se hace acreedor a la beca otorgada por el gobierno francés para estudiar con Nadie Boulanger. Considerada, incluso actualmente, como la mejor pedagoga del mundo de la música.

Este periodo de su vida fue de los más importantes en su vida composicional, ya que, en un principio Piazzolla quiso ocultar su pasado tanguero y de intérprete del bandoneón, pensando que su destino estaba en la música clásica, pero un día sincerado con su entonces maestra, tocó su *Tango Triunfal*, para lo que ella comentó: “Astor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca.”

Esta situación fue su regreso al tango y al bandoneón. No se trataba ahora de la música erudita o el tango, sino en la fusión entre la música erudita y el tango a través de componer utilizando recursos de la música erudita pero conservando la esencia del tango.

A su regreso a Buenos Aires en 1955, crea el Octeto del mismo nombre, con el cual comienza la época del Tango Contemporáneo. Haría innovaciones interpretativas y de composición que provocarían la ruptura con el tango tradicional y por lo cual, se ganó la enemistad de los tangueros ortodoxos, esto es un factor importante en la disolución del octeto, ya que los medios de comunicación y culturales le hicieron un fuerte boicot.

Posterior a esto entre 1958 y 1969 regresa a Estados Unidos, donde probó su estilo Jazz-Tango y fue cuando sufrió la muerte de su padre, motivo por el cual compuso una de sus obras más famosas, *Adiós Nonino*.

Durante los años siguientes Piazzolla se dedicaría a componer, viajar, hacer grabaciones y ofrecer conciertos. Creó también muchos grupos más de Tango, debido a que nunca perduró tanto con alguno. Pasaría los años restantes probando su muy particular estilo de composición hasta su muerte el 4 de julio de 1992 debido a consecuencias de una trombosis cerebral sufrida en 1990 en París.

Su obra, compuesta por más de 1000 temas, consigue una singularidad creadora e insoslayablemente argentina. Se caracteriza por su potencia estética y su rasgo único, casi solitario. No se parece a ninguna otra música: al escucharla estamos obligados a cuestionar los géneros y empezar a decir: esto es Piazzolla, impacta y fascina.

Se trata de un “lenguaje” que se ha consolidado en un estilo inquebrantable. Con elementos dispares y rebeldes (el jazz, la música clásica, la exploración tímbrica) produciendo una obra única bajo el drástico pulso de su tango.¹⁵

¹⁵ Texto Jorge Pessinis y Carlos Kuri/ <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>

3.2 *Vibraphonissimo*, descripción general de la obra.

Esta pieza fue estrenada y grabada en 1986 durante el festival de jazz de Montreux, Suiza. Es parte de una serie de obras compuestas por Piazzolla que culminaron en la grabación del álbum *THE NEW TANGO, Suite for vibraphone and new tango quintet*. El proyecto aborda completamente la integración del vibráfono a una fusión con el tango, pero además, entre todas las piezas que integran este álbum destaca *Vibraphonissimo*, la cual fue la aportación especial de Piazzolla a dicho proyecto a cargo del reconocido vibrafonista de jazz Gary Burton a quien además, dedicó dicha composición.¹⁶

Burton es un músico que se involucró desde los 17 años a la escena del jazz y fue pionero en el uso del vibráfono. Destacó en los años 70 donde se le consideró un músico de vanguardia por sus contribuciones en el ámbito de la música progresiva, contemporánea y por supuesto el jazz.

Todas las piezas están compuestas y adaptadas para el Quinteto “Tango Nuevo” (Pablo Ziegler - piano, Fernando Suárez Paz - violín, Héctor Console – contrabajo, Horacio Malvicino - guitarra, Astor Piazzolla - bandoneón). La función del vibráfono es crear contrapuntos con un sonido metálico y constantemente marcar las bases rítmicas y melódicas de las obras. Piazzolla logra fusionar de manera admirable el tango con el jazz y demuestra la gran variedad tímbrica que se puede generar con instrumentos tan poco conocidos como el vibráfono y el bandoneón.

El jazz está bien delimitado por la gran interpretación de Burton demostrando así la gran empatía que puede existir entre ambos géneros y así mismo el gran resultado musical del proyecto.

Una de las anécdotas que acompañan a este álbum es que sólo hubo 3 ensayos para lograr la grabación en vivo realizada durante la presentación en el festival. Una vez grabado el disco Piazzolla lo consideró en aquel momento una tarea imposible ya que la música era muy difícil y pensó: “*Tocamos sin saber quién nos ayudó, Dios o el diablo: creo que fue 50% y 50%. Tocamos con miedo, pero gracias al sermón que nos dio Burton, nos relajamos y salimos. Llegamos al final juntos*”.¹⁷

Fue por lo tanto, fue una colaboración muy breve con un fin específico que revolucionó la constante transformación del tango de Piazzolla, dejando un legado más a toda la aportación de la obra del compositor y bandoneonista.

¹⁶ <http://www.amazon.com/The-New-Tango-Astor-Piazzolla/dp/B000002IM6>

¹⁷ PIAZZOLLA, Astor. *The new tango cd*. New York. 1987

3.3 Análisis musical.

La pieza está escrita en Fa sostenido menor (F#m) y la forma de la pieza es de la siguiente manera:

A - Solo vibráfono – B - Solo bandoneón - A''- A''' – A - Coda.

Antes de describir cada una de las secciones de la obra mencionaré los aspectos más importantes sobre la estructura rítmica del tango y sus elementos, así como la poca o mucha relación que tienen entre sí la melodía y el acompañamiento durante la obra.

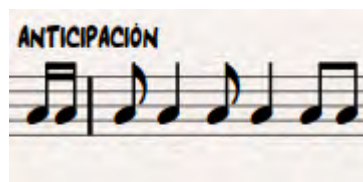
Durante la obra encontraremos los elementos rítmicos más característicos del tango como son:

- a) *El Candombe*
- b) *La Síncopa*
- c) *El Cuatro*
- d) *El Dos*

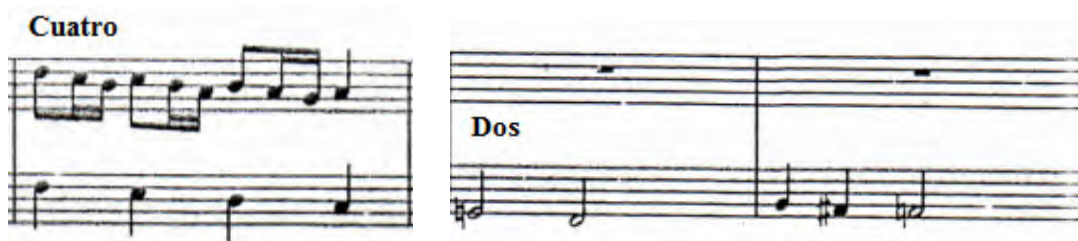
a) **El Candombe** es un estilo musical originario de África y que ha sido importante en la cultura uruguaya. Consiste en la forma de agrupar los octavos en la forma 3+3+2 que se usa rítmicamente en el bombo y bajo como acompañamiento. Piazzolla desarrolló su uso con fines melódicos y no sólo como acompañamiento. Además desarrolló una extensión de grupos de 3 octavos donde forma una especie de compás de 6/8 suspendido sobre el compás de 4/4. Aquí un ejemplo de estos dos casos:



b) **La síncopa** tal y como la conocemos es una figura rítmica muy utilizada en el tango desde sus inicios. Se usa principalmente para melodías y posteriormente se comenzó a usar con fines de acompañamiento, sin embargo se debe de evitar su uso recurrente para no ser percibido como algo permanente. Otra característica importante de la utilización de la *síncopa* en el tango es su anticipación, además de que puede ser una *síncopa sucesiva* o *síncopa doble*, esto se refiere al hecho de existir dos síncopas en un mismo compás. A continuación algunos ejemplos:



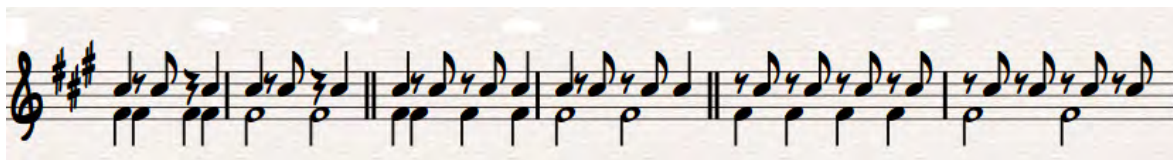
c) **El Cuatro** y d) **El Dos** se refieren a la forma en que se estructura el acompañamiento dentro de un compás y no al compás en sí mismo, por ejemplo:



Existen enlaces entre *Cuatro* y *dos* y viceversa. Por ejemplo:



Finalmente existen algunas variaciones para las agrupaciones de *Cuatro* y *Dos*. Esto con el fin de modificar el acompañamiento pero manteniendo el bajo ya sea en cuatro o en dos, por ejemplo:





Todos los elementos anteriores combinados de diferentes maneras, conforman en su totalidad los recursos rítmicos utilizados durante la obra completa. A continuación describiré brevemente cada una de las partes.

Parte A (compás 1-18). Las frases están agrupadas en grupos de dos compases donde encontramos un antecedente y un consecuente. Cada uno de ellos se diferencia por un cambio en la disposición en los arpeggios y la armonía, especialmente en el consecuente, donde en algunos casos se prolonga a dos compases. Armónicamente esta sección se mueve constantemente sobre los acordes de Fa# menor, Si menor. Además es la presentación del material rítmico-melódico que se utilizará durante las próximas secciones.

Motivo principal

Comienza con una figura Rítmica de dieciseisavos que sugiere armónicamente un Mi# disminuido para determinar lo que será la tonalidad de la obra: Fa# menor. (vii dis / i menor)

En el antecedente de este motivo establece los primeros acordes que significarían el principal enlace armónico de toda la obra:

Fa# menor como el 1er grado, Si menor como el cuarto grado, Si# mayor con la función de quinto grado del quinto de Fa para en los dos siguientes compases llegar a Do# mayor que sería el quinto grado de Fa#.



En resumen el plan armónico para la primera sección será: Tónica - Subdominante - Dominante Artificial – Dominante (i - iv- V/ V - V)

El desarrollo de esta sección de inicio, contiene asimismo, enlaces sobre acordes vecinos de estas regiones. Destacan Do mayor, Sib menor, La mayor, entre otros, pero todos ellos no dejan de sugerir un descenso cromático que momentáneamente se resuelven en los grados de su plan armónico.

Termina esta sección con una cadencia, también de conducción cromática que lo llevara de La menor a Re menor. Pareciera que más que una inflexión, su intención es dejar abierta la armonía en ese punto de reposo ya que la resolverá inmediatamente hacia la tonalidad original.



Solo vibráfono (compás 19-98).

En adición al material armónico tenemos la siguiente estructura para los temas abordados durante el *solo*.

a - b - a' - c - d.

Cada uno de estos temas conduce al siguiente y lo que los diferencia es el material melódico. Siempre estará presente la constante rítmica del *Candombe*. Parecería indicar similitud entre cada tema debido a que todos inician con este motivo.

Tema a (compás 19- 31). Consiste en lo que hasta ahora ha sido el motivo principal y con sólo una variación en el consecuente, donde se realiza un cromatismo descendente hasta caer nuevamente al inicio de este motivo. Rítmicamente utiliza mucho el *candombe* para establecer las frases.

La armonía del tema **a** se ciñe al plan armónico original e igualmente utilizando descensos cromáticos de los grados vecinos. (Compás 25 y 26)



Tema b (compás 32-43). El primer tema con carácter sincopado que aparece en la obra. También se enriquece por la adición de nuevo material rítmico como tresillos de octavo y semicorcheas para acrecentar la tensión rítmico-melódica.

Partiendo del acorde de si menor, desarrolla un descenso cromático a partir de Si menor, La#, La extendiéndose con la misma intención hasta llegar a Sol menor.



Tema a' (compás 44-58). Esta reexposición es más extensa y a diferencia de la primera a en esta ocasión se desarrollan dos cromatismos descendentes pero mantiene el *motivo principal* como base del tema.

El plan armónico es igual al original, descenso cromático de corcheas y establecimiento de Fa# como pedal.

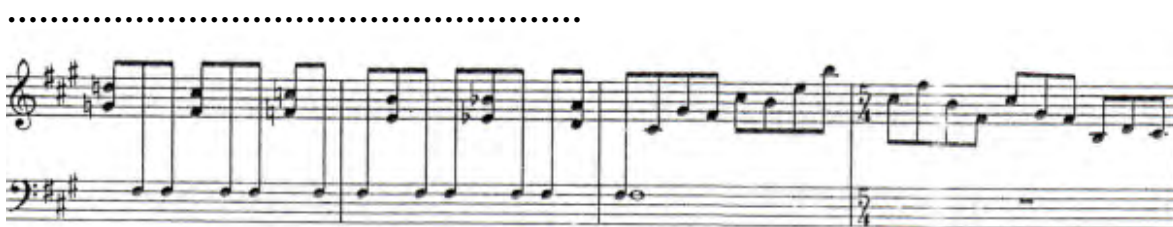
Motivo Principal.

Cromatismo #1.



Motivo Principal.

Cromatismo #2.....



Durante el segundo cromatismo Piazzolla utiliza lo que desarrolló como una extensión del *candombe*, es decir, grupos de 3 octavos donde pareciera un 6/8 suspendido.

Tema c (compás 59-84). Como en los temas anteriores, en este la melodía se desarrolla en su mayoría por grados conjuntos, lo que lo caracteriza es la estructura rítmica sobre la que lo hace. Primero, se establecen dos compases (3/4 y 4/4) que conforman la frase melódica. En estos dos compases utiliza el *candombe* y el *dos* respectivamente. En el caso del *candombe*, no se presenta en su forma original (3+3+2) sino que sólo consta de la agrupación de 3+3 lo que originará una sensación de movimiento más ágil entre las líneas melódicas. En el caso del *dos*, se confirma por la agrupación melódica y no por el bajo como regularmente sucede. La forma en la que se desarrolla el bajo es variable, ya que inicialmente del compás 64 y 66 se presenta como una variación del *dos*. Después apoya la melodía en forma de *candombe* y finalmente volverá a presentarse en forma de *dos*.

Partiendo del modelo original, desarrolla una secuencia cromática descendente desde Do# mayor, Si#, Si y hasta La#.

Posteriormente esa misma progresión en el bajo se extenderá desde Sib hasta llegar a Sol mayor.

Candombe 3+3.



Dos.



Candombe 3+3.



Melodía en dos. Bajo en Candombe.



Tema d (compás 85-98). En el último tema del *solo*, tendremos una estructura rítmica basada en *cuatro* y *dos*. La melodía es más sencilla con respecto a su rítmica, basada en notas de 2 tiempos, 1 tiempo y contratiempos.

Usa la misma progresión a la que le añade notas pedal y la utilización de bordados descendentes para ornamentar las notas de la melodía.

Esta sección nuevamente se dirige a una cadencia sobre el acorde de Sol mayor.



Parte B (compás 99-154). Esta sección está construida rítmicamente por los siguientes elementos: *Cuatro, dos, Candombe*. Es una sección con un carácter distinto con respecto a **A**, esto debido al desarrollo rítmico-melódico con semicorcheas que presenta el vibráfono que será el instrumento melódico durante todo el tiempo. Aunque anteriormente se presentaron estos valores, no tiene similitud con los pasajes previos ya que la dirección melódica y el acompañamiento están elaborados de diferente manera.

Una sección virtuosa, llena de notas y pasajes rápidos. Definitivamente la parte climática de la obra, ya que se llega el punto máximo de tensión tanto rítmica como melódicamente.

El acompañamiento aunque si bien es sencillo, realza significativamente los pasajes melódicos interpretados por el vibráfono, ya que acentúa y remarca claramente los puntos importantes sobre las melodías y el fraseo.

Partiendo del modelo armónico original, esta sección es la que más se aleja de la tonalidad de Fa# menor.



En principio se establece en Sib mayor, cuando aparece su cuarto grado (Mi mayor) encontramos ese acorde como pedal, que se transformará en Sol# menor y lo llevará a

establecerse sobre Sib menor (utilizando a Si# como pedal) lo que le otorgará el color cromático que mantiene la obra.

The image displays a musical score for a bandoneon solo, spanning measures 154 to 167. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of five systems of staves. The first system has a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system has a treble clef staff with a similar melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The third system has a treble clef staff with a similar melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The fourth system has a treble clef staff with a similar melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The fifth system has a treble clef staff with a similar melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment.

Solo bandoneón (compás 154-167). Lo más interesante de este *solo* es el aspecto rítmico. Esta escrito con el carácter de **B**, sólo que ofrece mayor cantidad de combinaciones rítmicas, agregando tresillos y seisillos de semicorcheas, además de que la combinación de los grupos de notas son más sincopadas. La melodía se mantiene con mucho movimiento por grados conjuntos, por esa razón el aspecto más importante es el ritmo.

The image displays a musical score for a bandoneon solo, spanning measures 154 to 167. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system has a treble clef staff with a similar melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment.

Armónicamente, utiliza Do# menor como enlace, para conducirla a Sib menor, el número de alteraciones es mayor en estos compases con relación a toda la obra. La utilización del

tema sobre los mismos grados (aun en diferente tono) le otorga congruencia al citar el tema original.

Parte A'' (compás 168-186). En esta sección el vibráfono no interviene. No obstante, el resto de los instrumentos del quinteto realizan el pasaje que consta de la misma melodía y extensión de **A** a cargo del bandoneón, piano y violín la variante consiste que esto se realiza sobre Sib menor. Esto nos conduce a la reexposición de **A** nuevamente pero en su forma original.

Reexposición A (compás 187-205). Como su nombre lo indica, esta sección es el regreso a establecer de nuevo la tonalidad original. La variante sería la conducción a la coda que en el inicio llevó a Re menor y en esta ocasión lo hace a Re mayor.

Coda (compás 206-225). La **coda** tiene la misma estructura y extensión que **A**, por lo que puedo decir que es una **A'''**. La diferencia consiste en el tratamiento melódico de los primeros 12 compases. Armónicamente reitera la tonalidad para realizar una cadencia final sobre su 6to grado, Re menor y concluirla sorpresivamente en Fa# menor, que es la tonalidad original de la obra.

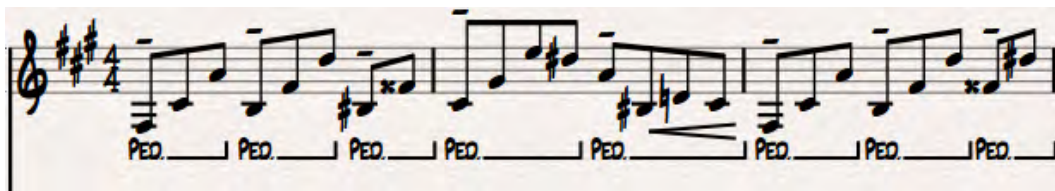
3.4 Sugerencias de estudio e interpretación.

Aunque para Piazzolla el vibráfono no fue un instrumento utilizado frecuentemente en su obra, logró adaptar sus capacidades a un considerable nivel de dificultad técnica y musical.

Por lo regular las frases están unidas grupos de dos compases en ocasiones en 3 o 4 compases. El tema principal es muy fácil de descifrar y tocar en su forma original:



Recomiendo que en cada frase de este tipo en cualquiera de sus presentaciones, destacar el bajo del acorde en cada grupo de 3+3+2. En el caso de las agrupaciones en 4 corcheas destacar la primer nota de cada grupo dando más peso con respecto a las demás, también conducir los últimos tres octavos del segundo compás de esta frase, hacia el siguiente compas. Todo esto siempre ayudándonos por el pedal, por ejemplo:

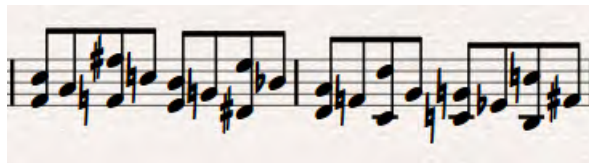
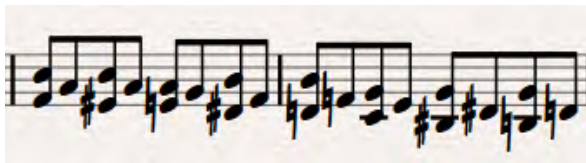


Como la pieza se basada en los mismo recursos rítmicos alrededor de la pieza, será fácil reconocer cada ocasión que se presenta el *candombe* (3+3+2) o el *Dos* que podemos encontrarlo con *blancas*, *negras* o *corcheas*, por lo tanto, la sugerencia anterior nos sirve para resolver todos los pasajes que tengan relación o variación sobre esta agrupación.

Con respecto al *Dos*, existen dos excepciones, que específicamente son los compases 25, 26, 48 49, que son los siguientes:

25, 26.

48, 49.

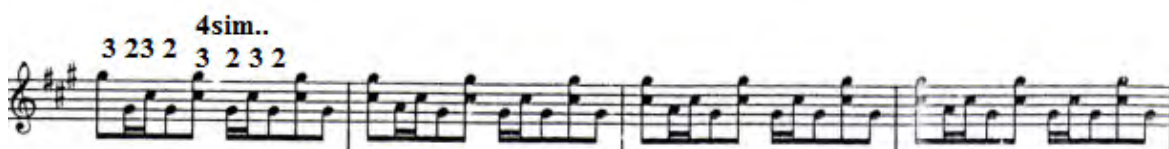


En estos dos casos, recomiendo que se recurra al pedal cada dos corcheas, ya que por ser un pasaje cromático debemos mantener su claridad, en caso de no hacerlo así, por las

Todas las recomendaciones anteriores se basan en la letra **A** y el **solo de vibráfono**, y sirven para las secciones posteriores al **solo de bandoneón** que básicamente consisten en variaciones de **A** y los materiales rítmico-melódicos son similares.

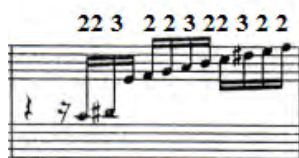
Resta la sección **B**, donde el carácter es diferente y la forma de hacer pedal cambia con respecto a **A**. Esta sección por tener una rítmica más ágil y con una agrupación en *Cuatro* recurriremos a utilizar el pedal en cada tiempo del compás, sobre todo en la sección donde tenemos pasajes con semicorcheas (compás 115-124 y del 135-141).

Algunos compases tienen excepciones, ya que en estos se presentan materiales rítmicos de 3+3+2 y que son fácil de identificar. Para estos casos se resuelve de la misma forma que los anteriores, por ejemplo:



Referente a la digitación sólo especificaré la el siguiente pasaje:

Compás #110.



Desde mi punto de vista para resolver los compases 115-124 y 135-141, recomiendo que la digitación se haga siempre con la baqueta 2 y 3. Por experiencia puedo decir que si se quiere utilizar la baqueta 2 y 4, los pasajes pueden ser accidentados ya que la baqueta 4 provoca una posición incómoda para realizar con fluidez estos pasajes.

Sólo por ejemplificar la forma de resolverse, agrego el siguiente ejemplo:

Ejemplo 3.



Nota: No debemos olvidar que el pedal en este tipo de pasajes, para fines de limpieza y claridad, debemos utilizarlo en cada tiempo del compás.

3.5 Conclusiones.

Abordar esta obra no fue tarea fácil. Requiere de mucho desarrollo técnico en todo sentido: pedal, técnica de apagado (*dampening*) velocidad, resistencia y musicalidad.


La experiencia que obtuve al abordar esta obra es que no hay que buscar igualar la interpretación de las referencias de las cuales escuchamos versiones grabadas. Considero que siempre debemos de proponer nuevas formas de interpretar una obra sin salirnos de sus necesidades, o de lo contrario, podemos caer en muchas dificultades.

Vibraphonissimo es una composición que nos ofrece muchos elementos para desarrollarnos musical y técnicamente. Los pasajes necesitan de un trabajo minucioso, el cual sólo se logra a base de disciplina, constancia y paciencia.

Musicalmente me dio la oportunidad de conocer un estilo musical, del cual pocas veces instrumentistas ajenos a los instrumentos tradicionales del tango o del tango de Piazzolla tenemos posibilidades de abordar. Es por ello que tuvo un impacto significativo y positivo para mí desarrollar nuevas habilidades musicales ya que el tango, es un estilo de música popular donde el interpretar esta música conlleva elementos musicales distintos a los que se abordan en la música académica, por lo cual me enriquecí ampliando mis recursos técnicos e interpretativos.

Aprender a tocar con el fraseo, estilo y vitalidad que requiere la obra y el tango, ha sido sin duda una de las mejores experiencias durante este proyecto y mi carrera musical.

3.6 Partituras.



M. ALICATA & DRAGONETTI
1955

Vibraphonissimo

per quintetto

**Astor
Piazzolla**

A. Pagani s.r.l. Edizioni Musicali

1

Astor Piazzolla

VIBRAPHONISSIMO

per quintetto



A. PAGANI S.r.l.
Edizioni Musicali



Vibraphonissimo

Astor Piazzolla

Musical score for the first system of 'Vibraphonissimo'. It features five staves: Vibrafono, Pianoforte, Violino Viola, Fisarmonica, and Contrabbasso. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). The Vibrafono and Pianoforte parts play a rhythmic melody of eighth notes. The Fisarmonica and Contrabbasso provide harmonic support with chords and moving lines. The Violino Viola part has rests in the first two measures.

Musical score for the second system of 'Vibraphonissimo', starting with a measure rest (4). It features five staves: Vib. (Vibrafono), Pf. (Pianoforte), Vl. (Violino), Vla. (Viola), Frc. (Fisarmonica), and Cb. (Contrabbasso). The Vibrafono and Pianoforte parts continue with their rhythmic melody. The Violino and Viola parts enter in the fifth measure with a melodic line. The Fisarmonica and Contrabbasso continue their harmonic accompaniment.

© 1987 A. PAGANI & C. Edizione Musica di Milano (Italy)
All rights reserved

8

Vib.

Pf.

VI.
Vla.

Fis.

Cb.

12

Vib.

Pf.

VI.
Vla.

Fis.

Cb.

16

Vib.

Pf.

VI.
Vln.

Fic.

Cb.

21

Vib.

25

Vib.

29

Vib.

33

Vib.

37

Vib.

41

Vib.

46

Vib.

51

Vib.

55

Vib.

59

Vib.

64

Vib.

68

Vib.

73

Vib.

77

Vib.

81

Vib.

83

Vib.

89

Vib.

94

Vib.

99

Vib.

Pf.

VI.
Vla.

Fit.

Ch.

103

Violin (Vib.)

Piano (Pf.)

Violoncello (Vcl.)

Double Bass (Cb.)

Double Bass (Fis.)

This musical system covers measures 103 to 106. The Violin (Vib.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 105. The Piano (Pf.) part is mostly silent, with a few chords in measure 105. The Violoncello (Vcl.) part has a melodic line with eighth notes. The Double Bass (Cb.) part has a simple bass line with quarter notes. The Double Bass (Fis.) part has a melodic line with quarter notes and a trill in measure 105.

107

Violin (Vib.)

Piano (Pf.)

Violoncello (Vcl.)

Double Bass (Cb.)

Double Bass (Fis.)

This musical system covers measures 107 to 110. The Violin (Vib.) part has a melodic line with eighth notes and a trill in measure 107. The Piano (Pf.) part has a simple bass line with quarter notes. The Violoncello (Vcl.) part is mostly silent. The Double Bass (Cb.) part has a simple bass line with quarter notes. The Double Bass (Fis.) part has a melodic line with eighth notes and a trill in measure 107.

111

Vib.
Pf.
VI
Vla.
Fis.
Cb.

115

Vib.
Pf.
VI
Vla.
Fis.
Cb.

118

Vib.
Pf.
Vi.
Vla.
Fis.
Cb.

121

Vib.
Pf.
Vi.
Vla.
Fis.
Cb.

124

Vib.
Pf.
VI. Vln.
Fis.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 124 to 127. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with triplets in measures 124 and 125, and eighth-note patterns in 126 and 127. The Piano (Pf.) part provides a steady accompaniment with eighth-note patterns in the bass and chords in the treble. The Violin (VI. Vln.) part has a single melodic phrase in measure 125 marked with a hairpin and the word 'pizz'. The Flute (Fis.) part plays a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. The Cello (Cb.) part is silent throughout this system.

128

Vib.
Pf.
VI. Vln.
Fis.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 128 to 131. The Vibraphone (Vib.) part continues with a melodic line, including a triplet in measure 128 and a more complex rhythmic pattern in measure 131. The Piano (Pf.) part maintains its accompaniment with eighth-note patterns and chords. The Violin (VI. Vln.) part has a melodic phrase in measure 129 marked with a hairpin and the word 'pizz'. The Flute (Fis.) part continues with its eighth-note rhythmic pattern. The Cello (Cb.) part remains silent.

132

Vib.
Pf.
Vi.
Vla.
Fls.
Cb.

This musical system covers measures 132 to 135. The Vibraphone (Vib.) part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a sixteenth-note flourish. The Piano (Pf.) part provides a steady accompaniment with eighth-note chords. The Violin (Vi.) and Viola (Vla.) parts play a simple harmonic line with a long note in measure 134. The Flute (Fls.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Contrabass (Cb.) part is mostly silent, with a few notes in measure 135.

136

Vib.
Pf.
Vi.
Vla.
Fls.
Cb.

This musical system covers measures 136 to 139. The Vibraphone (Vib.) part continues with a melodic line, including a triplet in measure 137. The Piano (Pf.) part continues with eighth-note accompaniment. The Violin (Vi.) and Viola (Vla.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Flute (Fls.) part has a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Contrabass (Cb.) part is mostly silent.

139

Vib.

Pf.

Vl.
Vla.

Fis.

Cb.

142

Vib.

Pf.

Vl.
Vla.

Fis.

Cb.

146

Vib.

Pf.

VI. Vla.

Fis.

Cb.

150

Vib.

Pf.

VI. Vla.

Fis.

Cb.

154

Vib.

PF.

VI. Vln.

Fis.

Cb.

158

Vib.

PF.

VI. Vln.

Fis.

Cb.

161

Vib.

Pf.

Vl. Vla.

Fis.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 161, 162, and 163 on page 15. The score is arranged in five systems. The first system is for Vibraphone (Vib.), which has rests in all three measures. The second system is for Piano (Pf.), showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef. The third system is for Violin and Viola (Vl. Vla.), with the Violin part featuring a melodic line with slurs and the Viola part providing harmonic support. The fourth system is for Flute (Fis.), with a melodic line in the treble clef. The fifth system is for Contrabass (Cb.), which has rests in all three measures. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Vib.

Pf.

Vl. Vla.

Fis.

Cb.

164

Vib.

Pf.

Vl. Vla.

Fis.

Cb.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 164, 165, and 166 on page 16. The score is arranged in five systems. The first system is for Vibraphone (Vib.), which has rests in all three measures. The second system is for Piano (Pf.), showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the bass clef. The third system is for Violin and Viola (Vl. Vla.), with the Violin part featuring a melodic line with slurs and the Viola part providing harmonic support. The fourth system is for Flute (Fis.), with a melodic line in the treble clef. The fifth system is for Contrabass (Cb.), which has rests in all three measures. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4.

Vib.

Pf.

Vl. Vla.

Fis.

Cb.

167

Vib.

Pf.

Vi.

Vla.

Fis.

Cb.

170

Vib.

Pf.

Vi.

Vla.

Fis.

Cb.

174

Vib.

Pf.

VI
Vla.

Fig.

Cb.

178

Vib.

Pf.

VI
Vla.

Fig.

Cb.

182

Vib.

Pf.

Vl.

Fis.

Cb.

arco

gr.

187

Vib.

Pf.

Vl.

Fis.

Cb.

192

Vib.
Pf.
Vi.
Vla.
Fis.
Cb.

196

Vib.
Pf.
Vi.
Vla.
Fis.
Cb.

200

Vib.
PF.
Vi.
Vla.
Fls.
Cb.

This system of musical notation covers measures 200 to 204. It features six staves: Vibraphone (Vib.), Piano (PF.), Violin (Vi.), Viola (Vla.), Flute (Fls.), and Cello (Cb.). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The Vibraphone and Piano parts are highly active, with the Vibraphone playing a melodic line and the Piano providing harmonic support. The strings (Violin, Viola, Flute, Cello) play more rhythmic and harmonic parts, with some rests in the earlier measures.

205

Vib.
PF.
Vi.
Vla.
Fls.
Cb.

This system of musical notation covers measures 205 to 209. It features the same six staves as the previous system. The music continues in the same key and time signature. There is a change in the Vibraphone part at measure 205, with a prominent sustained chord. The Piano part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The strings continue their rhythmic accompaniment, with some melodic movement in the Cello part.

209

Vib.

Pf.

VI Vla.

Fis.

Cb.

Vib.

Pf.

VI Vla.

Fis.

Cb.

213

Vib.

Pf.

VI Vla.

Fis.

Cb.

Vib.

Pf.

VI Vla.

Fis.

Cb.

217

Vib.

Pf.

Vi.
Vla.

Fis.

Cb.

221

Vib.

Pf.

Vi.
Vla.

Fis.

Cb.

Capítulo 4.

4.1 Biografía Casey Cangelosi.

Compositor, educador y percusionista nacido en 1982 en Utah, Casey Cangelosi es la “voz de la nueva generación”¹⁸. Su estilo de composición y límites, incitando al virtuosismo, le ha brindado a Cangelosi el apodo de “El Paganini de la Percusión”.¹⁹

Cangelosi concluyó sus estudios de licenciatura en la universidad de Utah, su maestría en el conservatorio de Boston y el doctorado de la Universidad de Rice. Proviene de una familia donde no hay músicos. Sin embargo, todos ellos son melómanos con diferentes gustos y asistentes regulares de conciertos, algo que influyó en el gusto de él por la música.

Su primer profesor fue Dennis Griffin, un fantástico compositor y percusionista, con quien además de percusión, estudiaba partituras completas de obras sinfónicas y diferentes ensambles y practicaba escuchando y siguiendo las grabaciones, esto influyó para que se involucrara aún más en el mundo de la música y en la composición, ya que la composición siempre fue un interés para él.

Otra de sus influencias más importantes es el Rock and Roll, ya que fue la música de la época en la que creció, pero aún más influyente en su desarrollo fue la música clásica que estudió durante su formación. Hoy en día se considera un adicto por la música moderna siempre buscando cosas fascinantes de las próximas generaciones.

La mayoría de sus obras se basan por lo general en sus experiencias cotidianas, todas ellas de carácter acerca de diferentes personalidades. Además, se interesa en las creencias y supersticiones de otras personas, por consiguiente, piezas como *Wicca* surgen de este interés y de la cual explicaré más detalladamente a continuación.

Durante su trayectoria como percusionista y compositor se ha formado con maestros como Dennis Griffin, Nancy Zeltsman, Samuel Solomon, Keith Aleo, Dave Herbert, Richard Brown and Karim Alzand, entre otros.

Cangelosi ha actuado en algunos de los festivales más reconocidos de la actualidad, incluyendo el *Festival Repertorio Percusión Pite* (Suecia), el *Festival Internacional de Marimba 2010* en Minneapolis (Minnesota, EE.UU.), el *Festival de Marimba Zeltsman 2011* en Appleton (Wisconsin, EE.UU.), PASIC 2011 en Indianápolis (Indiana, EE.UU.), la *Academia Internacional de Verano de Marimba y Percusión* de Zivkovic y la *Academia de Verano en Engers* (Alemania).

Cangelosi ha recibido numerosos premios de composición de la Massachusetts Percussion Arts Society, la Universidad Estatal Sam Houston, y el clásico Marimba League.

¹⁸ Fernando Meza, <http://www.concord.edu/fs/ccangelosi>

¹⁹ <http://www.concord.edu/fs/ccangelosi>

4.2 Wicca, descripción general de la obra.

La multipercusión es un medio musical fantástico que puede invitar a la energía creativa tanto del compositor como del intérprete.

La multipercusión es la creación de un nuevo instrumento híbrido, cualquiera que sea su constitución instrumental, y así como un tambor tiene su propio sonido, identidad y función, al combinarlo con cualquier otro instrumento, se convierte en un comunal colectivo y su rol cambia.

En una pieza de multipercusión sin instrumentos temperados, no existe guía auditiva que nos ayude a tener una referencia melódica o dirección musical, los intérpretes, debemos demostrar a los oyentes lo que es nuestra guía, lo que es la relación entre los instrumentos. Debido a que nuestros oídos no están hechos para escuchar una guía dentro de los instrumentos temperados, hay que poner especial cuidado en mostrar el material musical contenido en la obra. Con este objetivo en mente, los ejecutantes podemos tomar decisiones inspiradas sobre fraseo, melodía y la forma.²⁰

El nombre de *Wicca* proviene de la multiplicidad de significados que tiene esta palabra, ya que está relacionada con el movimiento Wiccano, brujería, hechicería, la magia, la magia a través de la tierra y las estrellas. Está construida en 3 secciones, las cuales son relativas a la trinidad Wiccana, que consiste en la adoración a la madre tierra en sus 3 etapas como mujer y su proceso de creación, “La Doncella, La Madre y La Anciana”.

La evolución de la obra es siempre constante, la elección de instrumentos tiene el objetivo de dar un sentido de la Tierra y la astronomía, ya que con esto se reflejará el misticismo alrededor de esta práctica, así como de sus rituales y celebraciones y, de igual modo, la magia de las estrellas.

La primera sección, relativa a las estrellas y constelaciones, se desarrolla con sonoridades resultado de idiófonos de metal (gongs, crócalos y triángulo) para crear una atmósfera contemplativa y mágica con la combinación de cada uno de estos instrumentos. Además, paulatinamente se construye un diálogo con los membranófonos (bombo, tom, conga, bongós) con células rítmicas como consecuentes de los antecedentes motivicos de los idiófonos. Estas células rítmicas se irán desarrollando para establecer los temas de la siguiente sección.

Durante la segunda sección, relativa a las estrellas y la Tierra, los membranófonos se convierten en la parte principal del discurso musical al presentar sus temas y aun cuando los idiófonos siguen presentes, se recurre a un gran ostinato sobre el cual se desarrollan temas más complejos los cuales construyen la conexión hacia la tercera parte.

²⁰ Nota proporcionada por C. Cangelosi en octubre de 2013.

La tercera parte, la más grande de todas, nace como resultado de las secciones previas. Una sección rítmica con carácter estático pero evolucionando lentamente, la cual simboliza la Tierra. Durante esta sección se alcanzará el punto climático de la obra con una explosión rítmica pero ligera. Finalmente, una pequeña coda, con materiales de la primera sección, nos llevan al final de la obra.

4.3 Análisis musical.

La forma de la pieza es **A, B, C, A'**. Cada sección se construye de manera que cada una de estas conduce a la siguiente. Todos los motivos rítmicos se presentan y desarrollan constantemente y anticipan algunos de los materiales que tendrá la próxima parte.

Durante la parte **C**, aunque la mayoría de elementos rítmicos son nuevos, al final incluye material de las partes previas para después finalizar con una **Coda**.

A continuación, describiré más específicamente cada una de estas partes.

- **Parte A** (compás 1-45). Aquí los instrumentos que predominan son los idiófonos. El tema 1 que se desarrolla constantemente es el siguiente:



Estos 3 compases son desarrollados a lo largo de los compases 1-31 con variaciones en los idiófonos (sistema superior) y los membranófonos (sistema inferior), siendo siempre antecedente y consecuente.

- Compás 26-30; se presenta un ostinato para la mano izquierda en el bombo, el cual será parte importante en la parte **B** de la obra, mientras la mano derecha continua realizando una de las variaciones que se presentan sobre los idiófonos.



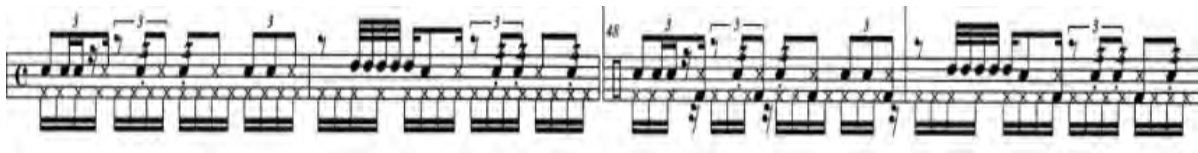
- Compás 33 al 36, a partir de este punto, los membranófonos llegan a su máximo desarrollo y de esta manera, se estarán presentando en próximas secciones:



Parte B (compás 45-90), se caracteriza por tener 3 temas distintos:

1. Birritmia.
 2. Notas largas con trémolo.
 3. Birritmia con elementos nuevos.
- Desde el compás 45, un ostinato se mantiene presente hasta el compás 90, donde se reexponen algunos elementos de la parte A como los del compás 33 a 37. Este ostinato no se mantiene fijo sobre un sólo instrumento, conforme se desarrolla esta sección, va cambiando hasta llegar a un largo ostinato en los idiófonos donde la intensidad disminuye conduciendo la obra hacia la parte C.

Ejemplo tema 1



Ejemplo tema 2



Ejemplo tema 3



- Compás 81, última parte del ostinato en los idiófonos, con esta sección el compositor disminuye la intensidad creando un carácter reflexivo, como contraparte de la próxima sección que será completamente rítmica.

Parte C (compás 112-243) está dividida en 2 secciones:

1. La primera sección es muy larga y su evolución muy lenta, básicamente se trata de una parte rítmica; inicialmente se establecen 4 motivos rítmicos los cuales se van desarrollando, los cuales son:

Motivo a



Motivo b



Motivo c



Motivo d



Estos 4 motivos (compás 112-142) pueden presentarse con pequeñas variaciones en sus acentos, apoyaturas o alturas.

- Compás 143, Una extensión y variación sobre el motivo **d** se presenta para dar paso a las variaciones rítmicas sobre estos 4 motivos antes mencionados.



- Compás 144 al 223, a partir de este punto, se presentan nuevos motivos rítmicos que se desarrollan progresivamente y de igual manera, el desarrollo continua para los grupos rítmicos antes presentados.

Motivo e



Motivo f



Motivo g



Motivo h



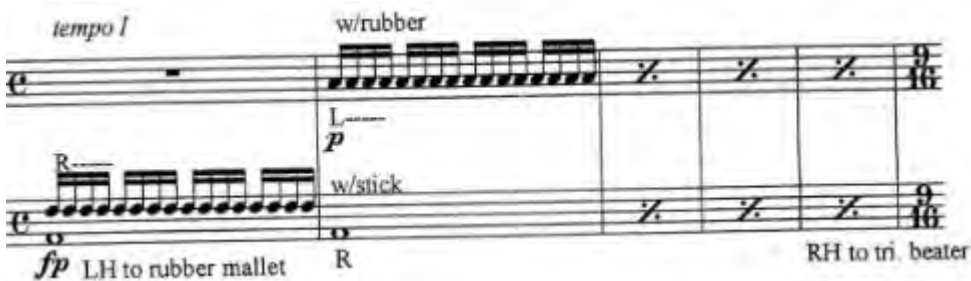
- Compás 220 al 222, indica la parte climática y final de esta sección, está construida por los elementos del motivo **d** con variaciones en la acentuación así como en sus agrupaciones.



2. La segunda sección constituye una recopilación breve de todos los materiales abordados hasta ahora durante la pieza entera. El orden de aparición de estos elementos está dispuesta en la misma forma que aparecieron desde el inicio, es decir, inicialmente el ostinato (compás 26) aunado al resultado del desarrollo de los membranófonos (compás 33 al 36). Luego, variaciones con elementos del tema 2 de la aarte **B** (compases 59 al 71). Posteriormente, la sección climática de la obra se presenta en 3 compases con elementos de la primera sección de la parte C.



Para terminar la parte **C** nuevamente se hará uso del ostinato para hacer cambio de baquetas, relajar toda la energía y retomar el tema 1 de la parte **A** pero con algunas variaciones por lo que la denomino **A'**.



- Compás 249 al 264, una **A'** completamente en decadencia, comienza con energía y misticismo y, paulatinamente, toda la energía irá decayendo hasta extinguirse.

4.4 Sugerencias de estudio e interpretación.

Para el acomodo y notación de la obra y de los diferentes instrumentos, la pieza incluye en su segunda página una sugerencia por parte del compositor. Considero que esta sugerencia es la más adecuada para realizar con mayor practicidad los pasajes más complejos.

El listado de instrumentos requeridos para esta obra es el siguiente:

1. Bombo. (Sugiero mayor a 26 pulgadas)
2. Tom. (Sugiero de 12 pulgadas)
3. Conga. (11 pulgadas)
4. Bongós. (Medida estándar)
5. 2 Gongs. (Sugiero 10 y 12 pulgadas respectivamente)
6. Triángulo. (Sugiero 6 ó 8 pulgadas)
7. Par de crótalos tibetanos. (Sugiero un par con un intervalo de 2da mayor o superior)

El listado de baquetas es el siguiente:

1. Escobilla. (Sugiero de metal).
2. Par de baquetas de madera. (Sugiero de peso ligero)
3. Baqueta de goma. (Sugiero buscar la que tenga un sonido consistente, claro y articulado sobre los gongs)
4. Batidor de triángulo. (Sugiero lo más delgado posible)

En el caso del ejemplo 1, en el segundo y tercer compás debemos buscar obtener un sonido abierto en el bombo siempre que se presenta a lo largo de la obra, sin acento, para ello recomiendo un golpe hacia arriba “*Up stroke*”. Con respecto al raspado de la conga con el batidor de triángulo, debemos procurar que sea un movimiento circular moderado; y para realizar el *diminuendo* y *ritardando*, hacer un movimiento cada vez más lento hasta que se pierda el sonido.

Ejemplo 1

The image shows a musical score for a piano. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 9/16. The tempo is marked as ♩ = 168. The first measure of the top staff contains a series of eighth notes with a slur over them, followed by a quarter rest. The first measure of the bottom staff contains a quarter rest. The second measure of the top staff contains a quarter rest. The second measure of the bottom staff contains a quarter note with a slur over it, followed by a wavy line indicating a *ritardando* effect. The dynamics are marked as *p* (piano) in the first measure and *mf* (mezzo-forte) in the second measure. A wedge-shaped dynamic marking is shown below the *mf* marking.

Este recurso del raspado se utiliza en conga, bombo y los tensores del bombo y debemos de mantener el mismo criterio de ejecución siempre para homogeneizar el sonido.

En el ejemplo 2, la digitación debe corresponder por la forma de escritura a la mano izquierda notas con plica hacia abajo y mano derecha notas con plica hacia arriba.

Debido a la velocidad y digitación sugerida por el compositor, este pasaje puede ser bastante complicado de resolver con respecto a la claridad en la articulación y por lo tanto, me permito sugerir la siguiente digitación antecidida por una breve explicación.

Primero debemos seguir el mismo principio de la digitación comentada anteriormente para el ejemplo 2 pero con los siguientes cambios.

Ejemplo 2²¹

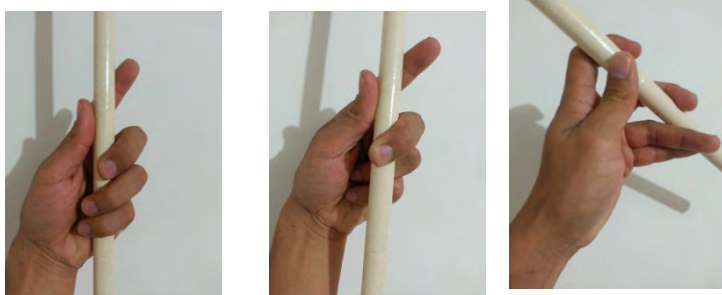
El único recurso de técnica extendida que requiere la obra, es el roll con una sola mano como lo es a partir del compás 59. Para desarrollar con ambas manos este recurso es importante tomar en cuenta dos cosas:

1. Debemos recortar 3 cm. aproximadamente cada baqueta de madera con las que interpretaremos la obra (esto también dependerá del criterio de cada ejecutante), ya que el largo normal de las baquetas nos impide lograr consistencia en el sonido del roll sobre los bongós.

²¹ Nota: Los compases aquí ejemplificados aparecerán en 3 ocasiones durante la obra, en cada una de ellas deberemos de resolver de la misma manera.

2. Otro aspecto es la sujeción de las baquetas, de no hacerlo de la manera ideal, el resultado no será el adecuado pues no se podrá articular de la mejor manera. Las fotografías a continuación indican la forma de sujetar las baquetas cuando se requiera este recurso, esta forma es la recomendada y explicada por el compositor.

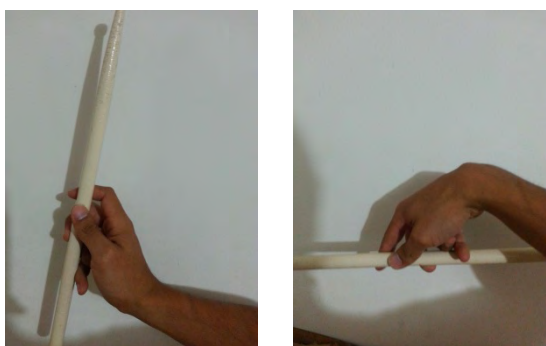
Fotografías 1, 2 y 3



En la fotografía 1 vemos que la sujeción de la baqueta comienza por la posición natural para tocar, sólo vista desde otro ángulo. Posteriormente, en la fotografía 2, los dedos índice y anular se posicionan por encima de la baqueta, esto provoca un contrapeso en la sujeción lo que hará que los golpes que se hagan con la parte trasera de la baqueta sean más consistentes. Además debemos agarrarla desde un punto medio para tener un balance aún mayor. La fotografía 3 indica más abiertamente como se colocan los dedos.

Finalmente, ya que tenemos el agarre correcto, el movimiento para el roll es con muñeca, siempre ejerciendo contrapeso con los dedos índice y anular a la parte trasera de la baqueta como se muestra en las fotografías 4 y 5.

Fotografías 4 y 5



Un ejercicio sencillo pero muy bueno para desarrollar esta técnica es el siguiente.

Ejercicio1

Recomiendo estudiar este ejercicio con ambas manos sobre los bongós, donde las notas ubicadas en la parte superior serán golpes con la parte delantera de la baqueta y las notas ubicadas en la parte inferior serán notas con la parte trasera de la baqueta.



Una vez desarrollada y dominada esta técnica, debemos involucrarnos en lograr crescendos muy bien definidos como lo requiere la pieza. Esto es limitado hasta cierto punto, ya que este recurso no nos permite lograr dinámicas muy fuertes por su propia naturaleza así como por las posibilidades de la muñeca. Sin embargo, es posible lograr *crescendos* muy definidos con una forma correcta de estudio.

Un ejercicio para concientizar este recurso es el siguiente:

Ejercicio #2



Para la última sección de la obra (compás 112), debemos mantener un carácter ligero pero *marcato* en las notas con acento y tener la idea constante de mantenernos en *mezzoforte* durante todo el pasaje hasta que la partitura nos indique un cambio (compás 222). Posterior a esto, encontraremos materiales ya abordados anteriormente.



Un pasaje difícil de esta sección es el siguiente:

Este pasaje, es el punto climático de la obra y en lo personal el más complicado ya que la suma del *tempo* con las figuras rítmicas pueden convertirlo en un pasaje accidentado de no estudiarse y resolverse con detenimiento.

Lo único que aconsejo para este pasaje es estudiarlo desde un *tempo* muy lento. La digitación que recomiendo ampliamente para los compases 241 y 242 será siempre alternada iniciando con mano derecha. Únicamente para la primera nota del segundo grupo de seisillos tendremos que hacer un cruce que, desde mi punto de vista, facilitará el flujo del pasaje.

4.5 Conclusiones.

Wicca es una de las obras que más me interesó por su contenido musical debido a sus melodías creadas por los disintos timbres de los insturmentos utilizados.

Una obra muy compleja rítmicamente y que me obligó a desarrollar aspectos técnicos que anteriormente no había desarrollado de la forma en que lo hice, debido a sus constantes cambios métricos, como los grupos irregulares que están plasmados en la obra, así como las birritmias.

La claridad y desarrollo que obtuve sobre la obra, es para mí muy gratificante. Me permitirá más adelante abordar más obras de este compositor con la posibilidad de resolver más fácilmente cuestiones técnicas y musicales dentro del estilo de Cangelosi, ya que en la mayoría de sus obras plasma estas mismas necesidades técnicas y musicales. Además, abordar esta obra con sus necesidades técnicas y musicales, me a dado más recursos técnicos para trabajar obras de otros compositores que también han sido importantes en la historia del repertorio percusivo tales como: Nebojsa Jovan Zivkovic, Keiko Abe, Minoru Miki, Iannis Xenaquis, por mencionar algunos.

Finalmente, es una obra digna de disfrutarse por la gran riqueza tímbrica, melódica y sonora que produce.

4.6 Partituras.

CANGELOSI
PUBLICATIONS



FOR SOLO PERCUSSION

2010

Wicca

for percussion solo



CASEY CANGELOSI

www.CaseyCangelosi.com

Wicca

Suggested set-up and notes:

The diagram illustrates the suggested set-up and musical notation for the piece 'Wicca'. On the left, a set-up diagram shows a concert bass drum, a conga, two bongos, a triangle, two suspended finger cymbals, a medium tom-tom, and two small gongs. On the right, a musical staff shows the notation for these instruments: concert bass drum, med. tom tom, conga, bongos, triangle, and suspended finger cyms. Below the staff, specific techniques are detailed: 'rim shot' (strike with brush), 'buzz', 'finger roll', 'short circular scrape on head', and 'continuous circular scraping'. A note explains 'Pitch bend rattling' as rubbing the stick back and forth across the bass drum tension rod, bending the pitch by moving the stick back and forth from tip to center.

The performer will need:

- Two wooden sticks (tom-tom, bass drum, bongos, conga)
- Rubber mallet (gongs, bass drum)
- Brush (bass drum)
- Triangle beater (triangle, finger cymbals, tom-tom, bongos, conga)

The performer should:

- Begin the piece holding the brush and rubber mallet in the left hand, triangle beater in the right hand.
- Switch the triangle beater for a wooden stick at measure 58.
- Switch the rubber mallet and brush for a wooden stick at measure 111.
- Switch the left hand back to the rubber mallet at measure 244.
- Switch the right hand back to the triangle beater at measure 248.

Wicca

Casey Cangelosi 2010

The musical score for "Wicca" is written for piano and consists of 16 measures. The tempo is marked *a tempo* with a quarter note equal to 168. The score is divided into four systems:

- System 1 (Measures 1-4):** The right hand plays a series of sixteenth-note chords in 9/16 time, marked *p*. The left hand has a sustained bass line with a *rit.* marking and a *mf* dynamic.
- System 2 (Measures 5-8):** The right hand continues with sixteenth-note chords, marked *p*. The left hand features a more active rhythmic pattern with eighth notes, marked *mf*.
- System 3 (Measures 9-12):** The right hand has a sustained bass line with a *mf* dynamic. The left hand continues with eighth-note patterns, marked *p*.
- System 4 (Measures 13-16):** The right hand has a sustained bass line with a *mf* dynamic. The left hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a *p* dynamic.

©www.CaseyCangelosi.com 2010

Wicca

2

20

Musical score for measures 20-23. The right hand has a whole rest. The left hand starts with a *mf* dynamic, playing eighth-note triplets in 5/16 time. At measure 21, the dynamic changes to *f*. The time signature changes to 3/4 at measure 22. The piece ends with a *rit.* (ritardando) in 3/4 time.

24

Musical score for measures 24-27. The right hand has a whole rest. The left hand starts with a *p* dynamic, playing eighth-note triplets in 5/16 time. At measure 25, the dynamic changes to *a tempo*. The time signature changes to 3/4 at measure 26. The piece ends with a *cresc.* (crescendo) in 3/4 time.

30

Musical score for measures 30-32. The right hand has a whole rest. The left hand starts with a *f* dynamic, playing eighth-note triplets in 5/16 time. At measure 31, the dynamic changes to *mp*. The time signature changes to 3/4 at measure 32. The piece ends with a *rit.* (ritardando) in 3/4 time.

33

Musical score for measures 33-36. The right hand has a whole rest. The left hand starts with a *p* dynamic, playing eighth-note triplets in 5/16 time. At measure 34, the dynamic changes to *f*. The time signature changes to 3/4 at measure 35. The piece ends with a *rit.* (ritardando) in 3/4 time.

Wicca

3

40

p

f

45

48

52 4x

54

56 *p* RH to wood

Detailed description: The musical score for 'Wicca' spans measures 40 to 56. It is written for piano and wood block. The score is divided into systems. The first system (measures 40-44) features a piano (*p*) melody in the right hand and a forte (*f*) accompaniment in the left hand. The second system (measures 45-47) continues the piano melody with triplets. The third system (measures 48-51) shows the piano melody and accompaniment. The fourth system (measures 52-53) includes a '4x' marking and a wood block part. The fifth system (measures 54-55) continues the piano melody and accompaniment. The sixth system (measures 56) ends with a piano (*p*) wood block part labeled 'RH to wood'.

Wicca

4
w/wood
39
(w/mallet)
ff
p
62
ff *ff* *ff*
p
65
ff *ff*
68
f *ff* *ff*
p
72
ff
f
74

Wicca

5

79

79

3x

p

ff

83

83

3x

p

ff

p

86

86

ff

p

ff

p

90

90

ff

p

p

ff

94

94

ff

ff

ff

ff

Wicca

6

97 *ad lib.*

111 LH to wood *a little slower*
w/wood *mf*

116

121

126

131

136

139

Wicca

7

Musical score for 'Wicca', measures 143-171. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece is characterized by frequent changes in time signature, including 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 7/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 16/8, 17/8, 18/8, 19/8, 20/8, 21/8, 22/8, 23/8, 24/8, 25/8, 26/8, 27/8, 28/8, 29/8, 30/8, 31/8, 32/8, 33/8, 34/8, 35/8, 36/8, 37/8, 38/8, 39/8, 40/8, 41/8, 42/8, 43/8, 44/8, 45/8, 46/8, 47/8, 48/8, 49/8, 50/8, 51/8, 52/8, 53/8, 54/8, 55/8, 56/8, 57/8, 58/8, 59/8, 60/8, 61/8, 62/8, 63/8, 64/8, 65/8, 66/8, 67/8, 68/8, 69/8, 70/8, 71/8, 72/8, 73/8, 74/8, 75/8, 76/8, 77/8, 78/8, 79/8, 80/8, 81/8, 82/8, 83/8, 84/8, 85/8, 86/8, 87/8, 88/8, 89/8, 90/8, 91/8, 92/8, 93/8, 94/8, 95/8, 96/8, 97/8, 98/8, 99/8, 100/8, 101/8, 102/8, 103/8, 104/8, 105/8, 106/8, 107/8, 108/8, 109/8, 110/8, 111/8, 112/8, 113/8, 114/8, 115/8, 116/8, 117/8, 118/8, 119/8, 120/8, 121/8, 122/8, 123/8, 124/8, 125/8, 126/8, 127/8, 128/8, 129/8, 130/8, 131/8, 132/8, 133/8, 134/8, 135/8, 136/8, 137/8, 138/8, 139/8, 140/8, 141/8, 142/8, 143/8, 144/8, 145/8, 146/8, 147/8, 148/8, 149/8, 150/8, 151/8, 152/8, 153/8, 154/8, 155/8, 156/8, 157/8, 158/8, 159/8, 160/8, 161/8, 162/8, 163/8, 164/8, 165/8, 166/8, 167/8, 168/8, 169/8, 170/8, 171/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A handwritten 'HD' is visible above measure 154.

Wicca

8

175

180

186

190

194

198

201

203

207

211

215

219

221

223

226

228

The musical score for 'Wicca' spans measures 207 to 228. It features a variety of time signatures including 3/16, 6/16, 2/4, 7/16, 3/8, 7/4, 3/4, and 2/4. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *p* (piano). The score includes numerous slurs, accents, and a triplet marking in measure 215. A large *ff* dynamic is present at the end of measure 221, and another *ff* is at the beginning of measure 228. The piece concludes with a *p* dynamic in measure 228.

Wicca

10

230 *ff* *p*

232 *ff* *f* *ff*

234 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

238 *ff* *ff*

241 *>>*

242 *6*

243 *tempo I* w/rubber

243 *ffp* *fp* LH to rubber mallet

244 *p* w/stick

246 RH to tri beater

249 w/tri beater

249 *p* *mf* *p* *mf*

256

263

Capítulo 5.

5.1 Biografía Nebojsa Jovan Zivkovic.

Nacido en Serbia en 1962, Nebojsa Jovan Zivkovic (pronunciado: Neboyssha Yovan Chivkovich,) es un compositor cuyas obras se han presentado a nivel internacional. Compone primordialmente para instrumentos de percusión y sus composiciones influenciadas por la música de la región de los Balcanes, han demostrado ser populares entre los artistas y el público desde hace más de 3 décadas. Especialmente sus trabajos para marimba y percusión publicados en EE. UU y Alemania, han entrado en el repertorio estándar de percusionistas de todo el mundo.²²

Realizó estudios musicales en Mannheim y Stuttgart, Alemania, posteriormente realizó estudios de posgrado en composición, percusión y teoría musical.

La música de Zivkovic ha sido descrita como “*nueva música con cuerpo y alma*”²³, se auto-describe como “*compositivamente esquizofrénico*”, también enumera muchas influencias como responsables de la amplia gama estilística de sus obras, tales como su educación alemana y yugoslava, así como la música contemporánea, folclórica, pop y sacra.

*Es uno de los percusionistas modernos más cercano a la tradición del virtuoso-compositor de la época romántica. Ha compuesto más de 30 obras para percusión además de muchas otras para instrumentos solistas incluyendo cello, violín y piano. También ha compuesto obras para los estudiantes más jóvenes, tal como sus series pedagógicas “FUNNY MALLETS” y actualmente son de las obras para teclados de percusión más vendidas a nivel mundial.*²⁴

Actualmente a grabado cuatro cds de marimba y percusión y una más del *Concierto para marimba y vibráfono* de Darius Milhaud. Como solista, realiza a menudo sus propios conciertos de marimba en Alemania y en el extranjero con orquestas como: Filarmónica de Stuttgart, Orquesta sinfónica de Múnich, Filarmónica de Bochum, Sinfónica de la Radio de Hannover, Filarmónica de Belgrado, Orquesta Estatal de Salónica Grecia, Orquesta del Festival de Osaka, Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, Filarmónica de Eslovenia, por nombrar sólo algunas.

En 1995 hizo su debut austriaco en la famosa “Konzerthaus” de Viena con el *Concierto para marimba y vibráfono* concierto para marimba y vibráfono de Darius Milhaud (,) y 1997 estuvo marcado por el estreno mundial de su *Segundo Concierto para marimba y orquesta* en Herkulesaal de Múnich, con la Orquesta Sinfónica de Múnich. Aparte de sus actividades de concierto, ofrece clases magistrales y seminarios en casi todos los países europeos, en Asia, Estados Unidos y ocasionalmente en Latinoamérica.

²² <http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm?PHPSESSID=jpcpj9eph30jp9ubk6t93sc1i3>

²³ Nebojsa Jovan Zivkovic,

http://mx.yamaha.com/es/artists/percussions/nebojsa_jovan_zivkovic/?from=global_search

²⁴ Nebojsa Jovan Zivkovic, <http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>

5.2 Uneven Souls, descripción general de la obra.

Uneven souls (almas irregulares) es una pieza cuyo contenido refleja el carácter y alma de la gente de los pueblos eslavos de los Balcanes. Libres de cualquier regla estricta, ultimátum e incluso cualquier tipo de vida anticuado. Los ritmos en esta pieza están basados principalmente en compases irregulares como 7/8, 9/8, 11/8 y especialmente 13/8 en la última sección de la pieza. Esto en realidad muestra la imagen de estas almas eslavas, su irregularidad y forma de vida no dogmática.²⁵

La composición consta de 3 secciones, las cuales se desvancen una dentro de la otra. Cantar es parte importante de esta obra, ya que es parte de la vida cotidiana de la gente de los países balcánicos. Debe cantarse con una voz áspera natural, ya que esto le dará el espíritu adecuado a esta música inusual. Se debe utilizar un coro siempre que sea posible, de lo contrario el solista y los percusionistas deberán cantar por sí mismos.

Esta obra contiene intervalos de segunda menor (2m), segunda mayor (2M) y tercera menor (3m) como la base de la escala. Sobre estos intervalos se construye la escala con la que se desarrollará toda la obra quedando de la siguiente manera:

Fa-Solb-La-Sib-Do-Reb-Mib-Fa

Esta escala de ninguna manera representa completamente la tonalidad y formas de la música balcánica, pero Zivkovic los emplea para obtener el carácter de la música de estas regiones. Cuando estos intervalos se combinan, se pueden crear varios modos diferentes que ayudan al marimbista a comprender de mejor manera las relaciones idiomáticas en las composiciones de Zivkovic y dar ventajas en la interpretación. Estas ventajas idiomáticas, se refieren al hecho de que el compositor utiliza los tonos de estas escalas para maximizar las alteraciones sobre la marimba y, de esta manera, la mano derecha se mantenga sobre las notas de la región de sostenidos y/o bemoles y la mano izquierda en la región de los naturales, permitiendo así una mayor precisión en los pasajes rápidos.²⁶

Otra característica de esta pieza es que utiliza muchos instrumentos de madera, con lo cual, el resultado sonoro es muy particular.

Uneven souls es considerada como la respuesta balcánica a *Marimba Spiritual* de Minoru Miki.²⁷

²⁵ Nota proporcionada por N. J. Zivkovic en octubre de 2013.

²⁶ Lavelle, Jefferson, <http://udini.proquest.com/view/a-comparative-analysis-of-pqid:1976772561/>

²⁷ Zivkovic, Nebojsa Jovan <http://www.zivkovic.de/publishedworks.htm>

5.3 Análisis musical.

Esta obra se divide en 3 partes; cada una de estas partes a su vez tiene diferentes secciones que la componen a excepción de la parte B, la cual consiste en una improvisación. A continuación describiré cada una de estas partes. La referencia con respecto a cada parte y fines prácticos la indicaré por **número de marca de ensayo** y no por compás.

Armónicamente como anteriormente comenté, la pieza se basa en las siguientes notas:

Fa-Solb-La-Sib-Do-Reb-Mib-Fa

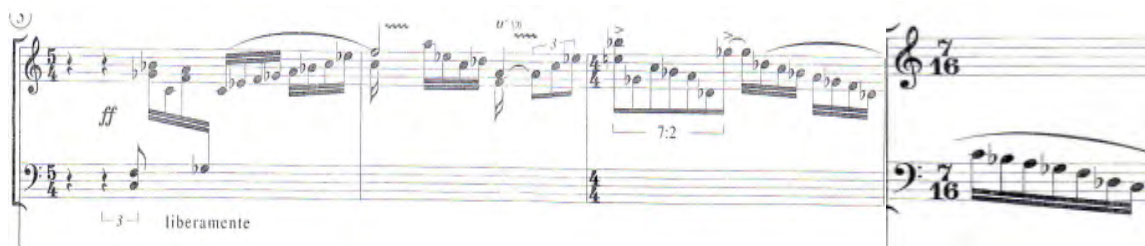
Parte A (cifra 1-18), presentación y desarrollo.

La primera parte, la más extensa de todas, la subdivido en las siguientes secciones con el fin de hacer más fácil su estudio:

Introducción (1-3), **a** (3-5), **b** (5-7), **c** (7-8), **b'** (8-10), **d** (10-11), **b''** (11-13), **a'** (13-15), **e** (15-16), **f** (17-18), **a''** (17-18).

Introducción (1-3). Al inicio de la obra, se presenta un gran *solo* por parte de los 3 percusionistas que acompañan la obra. En su mayoría unísono, esta introducción expone los elementos rítmicos que se desarrollarán a lo largo de toda esta sección y de la obra.

a (3-5). La marimba realiza la presentación de los temas rítmico-melódicos que se desarrollarán durante la obra, uno de ellos se expondrá en 4 ocasiones, siendo el tema principal y conductor entre todas las secciones:



b (5-7). La característica más importante de esta sección es la aparición de la parte vocal de la obra como tema principal, mientras la marimba realiza un ostinato armónico-rítmico con las notas Sib y Fa que sirven de soporte armónico para las voces que interpreten el canto que al igual que la marimba, estructuran sus temas con las notas Fa-Solb-La-Sib-Do-Reb-Mib.

Esta pequeña sección y en todas sus reexposiciones posteriores (**b'**, **b''**) se caracterizan por contener una yuxtaposición entre dos tempos distintos y, aunque diferentes, hay una equivalencia métrica entre ellos:

*
 ⑤ ♩=102 *Tempo giusto!!*

M
 f simile sempre →

II
 ff

III

*
 $\frac{4}{4}$ in ♩=102 = $\frac{6}{4}$ in ♩=153

Diagram illustrating the metric equivalence: $\frac{4}{4}$ in ♩=102 is equivalent to $\frac{6}{4}$ in ♩=153. The diagram shows a 3-beat group in 4/4 (represented by three eighth notes) corresponding to a 6-beat group in 6/4 (represented by six eighth notes).

Como podemos observar, la marimba se establece en un compás de 4/4 a una velocidad de 102 bpm (*Tempo II*), de la misma forma que la voz. Mientras que la percusión estará alternando entre compases de 6/4, 5/8, 7/8 a una velocidad de 153 bpm (*Tempo I*), esta equivalencia y la forma de estudiarse la desarrollaré más detalladamente en la sección de “Sugerencias de estudio e interpretación”.

c (7-8). En esta sección, aunque breve se presentan nuevos temas que se combinarán con algunos ya antes presentados en a. Asimismo, contiene un pequeño pasaje a manera de *PUENTE*, el cual conecta a uno de los motivos rítmico-melódicos más utilizados durante la obra:

M
 f
 (L 3 L 4)
 sub. p poco rit. ff

Voci
 (E)

PUENTE

Motivo Rímico-Melódico

The musical score for 'Motivo Rímico-Melódico' consists of three staves: Marimba (M), Voice (Voci), and a lower Marimba part. The Marimba part features a complex rhythmic pattern with a '7 5' interval marking. The Voice part has a melodic line. The lower Marimba part provides harmonic support. The score is in 5/4 time and includes dynamics like 'ff' and a '7 5' interval marking.

b' (8-10). Básicamente, se repite la misma estructura armónica, la yuxtaposición de *tempi*, lo que la hace diferente son los temas presentados por los cantantes al igual que el acompañamiento de la percusión.

d (10-11). Aunque parecida en extensión y algunos elementos de **c**, esta sección presenta algunas variaciones en los temas antes presentados, nuevamente concluye con un *Puente* para llegar por tercera vez al motivo rítmico-melódico que se presentó en **c**:

Puente **Motivo rímico-melódico**

Ben rímico!

The musical score for 'Puente' and 'Motivo rímico-melódico' consists of three staves: Marimba (M), Voice (Voci), and a lower Marimba part. The 'Puente' section is in 4/4 time and features a melodic line in the voice part. The 'Motivo rímico-melódico' section is also in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern in the marimba part. The score includes the instruction 'Ben rímico!'.

Hacia el final de esta sección, se construye una pequeña extensión con temas rítmicos nuevos en la percusión para enlazar con la última variación del tema **b**.

b'' (11-13). La idea estructural, rítmica, armónica y melódica es la misma que las anteriores, nuevamente las diferencias están en las melodías vocales y ahora en un ostinato en 4/4 del percusionista III, apoyando rítmicamente el acompañamiento armónico de la marimba y a la melodía principal de las voces.

a' (13-15). Aparece por segunda ocasión el tema principal de la obra. A partir del décimo compás tenemos nuevo contenido, es por ello que decidí presentar esta sección como **a'**. Este nuevo material lo utiliza como *Puente* para enlazarlo a la siguiente sección, y se caracteriza por estar estructurado en sietillos de corchea.

e (15-16). Existen dos características principales durante esta pequeña sección:

1. Cambio de tempo a 138 bpm (*Tempo III*)
2. Diálogos entre la marimba y la percusión.

Concretamente, en esta sección el compositor amplía la sonoridad con la inclusión de un unísono entre percusión y marimba, donde la marimba propone un patrón rítmico sencillo y que además lo hace con un elemento nuevo y la percusión apoya rítmicamente a la marimba por el resto del tema, por ejemplo:

15 *Poco meno mosso* (♩=138)

The image displays a musical score for a marimba and percussion ensemble. The top section is a marimba part, starting in 4/4 time and changing to 6/4. It features a series of chords with dynamic markings like *fff*. The bottom section consists of three percussion parts labeled I, II, and III, each with its own rhythmic pattern and dynamic markings like *f*. The tempo is marked as *Poco meno mosso* with a quarter note equal to 138 bpm.

f (16-17). Última parte nueva de la obra de esta gran sección **a**, un pequeño *Solo* enérgico, estridente y climático entre los 3 percusionistas para indicar el final de toda esta gran sección, donde además, se presenta parcialmente el tema de la sección anterior **e** como contraparte al solo de la percusión.

a'' (17-18). Por tercera vez se reexpone el tema principal de la obra junto con el motivo rítmico que le sucede en cada ocasión, para finalizar y conectar con la segunda sección de la obra **b**, un acelerando y desacelerando se presentan con un acorde formado con Solb, Sib, Do, Fa.

Parte B (18-19), improvisación.

Los elementos rítmico-melódicos que se trabajan durante esta parte están propuestos por el compositor, dividiré en 2 secciones que denominaré **w** y **x**. Únicamente la marimba será el instrumento que realizará improvisación con más libertad.

w. Una parte muy breve que consiste en crear la y establecer la sonoridad y la atmósfera con la cual se creará la improvisación de la marimba. La marimba se establece con un trémolo decreciendo a consecuencia de la última parte de la sección anterior, los percusionistas I y II crean una atmósfera con instrumentos de madera y, finalmente, el percusionista III marca la transición hacia la parte y con un trémolo extenso en el bombo.

x. Los Percusionistas I, II y III crearán una atmosfera con patrones rítmicos establecidos que se repetirán un número determinado de veces, mientras tanto, la marimba hará su improvisación combinando elementos propuestos por el compositor aunados a los patrones que se han utilizado durante la obra anteriormente y con una limitación en el registro que se debe utilizar para llevar a cabo dicha improvisación. Una vez que se realizaron determinado número de repeticiones de los patrones rítmicos, el percusionista I interpretará un *Solo* escrito por el compositor. Asimismo al final de este *solo*, hay un *Cue* (*señal*) denominado por el compositor que indica la entrada de la parte final de la improvisación, lo cual se realiza cuando al escucharse dicho *Cue*, la marimba tocará una frase rítmica-melódica escrita que dará pío al inicio de la última sección.

A $\text{♩} = 60$ Volta sempre, ben ritmico

B Molto liberamente, quasi improvisatione, senza misura, add other instruments

C Sempre liberamente e improvisatione

Parte C (19-30), final.

Esta última parte, diferente a todas las anteriores, contiene nuevos elementos melódicos y rítmicos, para facilitar su estudio la dividiré en 3 secciones (**g**, **h**, **i**), además de contener improvisaciones en la percusión II y III posterior a la sección **g**.

Es importante mencionar que las primeras dos secciones son elementos nuevos que se basan en ritmos de 13/8 y la tercera se trata de una reexposición de elementos ya antes abordados como son: **c** (parte A), después un pequeño pasaje cadencial para enlazar estas pequeñas secciones que nos conducen por cuarta ocasión al motivo principal de la obra entera: **A**.

g (19-24). Esta primera parte, consiste en una gran construcción rítmica por parte de los percusionistas, donde la intensidad se incrementa paulatinamente hasta el punto de establecer un ostinato rítmico para dar entrada al tema de la marimba (21). Con la marimba, ocurrirá el mismo fenómeno que sucedió con la percusión. Primero, establecerá un acompañamiento rítmico-melódico y a partir de esto comenzará a desarrollar el tema principal de esta sección hasta el punto más climático que en la partitura está indicado con el número de ensayo 24.

Improvisación (25). Aunque breve, estas pequeñas improvisaciones libres dotan de energía rítmica a la obra, mientras dos de los percusionistas se encuentran acompañando, uno de los percusionistas realizará un solo a placer. Al final de estos solos, se da la pauta para entrar a la siguiente sección.

h (26-28). La segunda sección consiste en un ostinato rítmico-armónico entre el percusionista III y la marimba sobre el mismo compás de 13/8, los percusionistas I y II realizarán efectos sonoros que acompañarán a este ostinato. El tema principal lo realizarán las voces ya que nuevamente serán protagonistas como había ocurrido anteriormente en **b**, **b'**, **b''**). Los elementos melódicos, aunque parecidos, contienen diferente material rítmico.

i (28-30). Finalmente, se hace una reexposición de materiales abordados anteriormente en la parte **a** (7), posterior a esta reexposición vendrá una pequeña cadencia que conectará a la última exposición del tema 1 de la parte **a** en cuyo caso se presenta idénticamente a la expuesta por primera ocasión.

5.4 Sugerencias de estudio e interpretación.

Abordaré estas recomendaciones esencialmente para la parte de Marimba. Sin embargo, haré algunas ligeras recomendaciones con respecto a las partes de la percusión, coro, así como del ensamble.

Coro.

Como sugerencia del compositor, la voz con que debe de ser cantada esta obra es con sonido libre natural, emisión semi-abierta, áspera y salvaje, todo esto con el fin de ofrecer un carácter balcánico y muy enérgico en la interpretación, no vibrato ni voz impostada. Es muy importante respetar y practicar adecuadamente la pronunciación silábica de los temas que requiere la obra.

Recomiendo que cada uno de los temas que realizan las voces, se estudien en primera instancia junto con la marimba, ya que este instrumento les da el soporte armónico que necesitan para afinar adecuadamente cada una de las notas, además, se ensamblará con mayor precisión estos pasajes. En el caso del tema de la parte **C** en 13/8, recomiendo una agrupación de 2+2+2+3+2+2, ya que con ello será más sencillo resolver rítmicamente el pasaje.

Por otra parte, es importante la sonoridad que se genera con las coro, por lo que recomiendo que de ser posible, sean 5 tenores quienes interpreten la obra, además de que los intérpretes de la sección de percusiones y la marimba deben cantar junto con el coro. Con esto, la sonoridad será suficiente para dar el carácter, fuerza y energía necesaria.

Ensamble.

En este apartado hablaré de dos aspectos diferentes con respecto al trabajo técnico de algunas secciones:

- a) Ensamble de *solos* de percusión.
- b) Ensamble de la instrumentación completa.

a) Ensamble de *solos* de percusión.

Para efectos de este estudio denomino pasajes de *Solos* de percusión a las secciones donde los 3 percusionistas realizarán introducciones, construcciones y/o puentes que nos conducen a otras secciones. En algunos casos, cada uno de los 3 percusionistas tendrá un *Solo* escrito o improvisado, sin embargo, la mayoría del contenido serán diálogos, unísonos y desarrollos rítmicos entre los 3 percusionistas

Las secciones donde ocurren estos pasajes son:

Introducción (1-3). Final (19-21, 25-26).

Las recomendaciones que hago serán generales para el proceso de ensamble de estas 3 secciones, dónde cada una de ellas, consiste únicamente en trabajo de los 3 percusionistas sin involucrar a la marimba o el coro.

1. Es imprescindible en todo momento subdividir en corcheas todos los pasajes durante el estudio individual, grupal y durante la ejecución de la obra. Con esto, se logrará una mayor precisión en los ritmos y el resultado será una unificación de mayor calidad en los ritmos.
2. El fraseo de los ritmos es otra de las cuestiones importantes a trabajar. Recomiendo que de ser posible, los 3 percusionistas realicen ensayos seccionales donde trabajarán el *Ejercicio #1* con el fin de lograr homogeneizar el fraseo de las necesidades rítmicas de la obra. Posteriormente, trabajarán éstas 3 secciones lentamente para ensamblar rítmicamente los pasajes y gradualmente incrementar la velocidad para llegar a la establecida.
3. Por último, se debe de trabajar el balance y la ejecución entre los 3 percusionistas. La obra incluye momento de dinámica *forte* muy sonoros, *pianos* ligeros y articulados, acentos muy marcados, *crescendos*, trémolos, apoyaturas. Todas estas necesidades técnicas deben de estar previamente dominadas por cada uno de los percusionistas, para posteriormente trabajar la forma de realizar cada uno de estos tecnicismos. Deberán unificar los siguientes aspectos:
 - a) Nivel dinámico
 - b) Apertura de las apoyaturas
 - c) Articulación de los acentos.
 - d) Velocidad de trémolo

El resultado del trabajo de los 3 puntos anteriores deberá ser suficiente para lograr una buena ejecución, ya que no sólo se verá reflejado en estos 3 puntos de la obra, sino que además, afectará positivamente al resultado musical de la totalidad de la pieza, que en su mayoría, la percusión siempre se trabaja de la misma manera.

Ejercicio #1.

Se deberá estudiar en todos los membranófonos e idiófonos que contiene el listado de instrumentos²⁸ el cual es muy similar entre cada uno de ellos, por lo tanto, al estudiarse

²⁸ Ver página 144.

entre los 3 percusionistas, deberán elegir el instrumento equivalente en afinación (altura) de cada ejecutante y tipo. Este ejercicio es para unificar el fraseo, articulación y balance:

b) Ensamble de la instrumentación completa.

En este apartado me referiré a 4 secciones, de las cuales, las primeras 3 son similares en estructura, métrica, melodía, contenido y forma. En su contenido, la sección y de este apartado consta de los mismos elementos pero se diferencia por un cambio en la métrica. Por lo tanto, todos los elementos que se tienen, se adaptarán a esta nueva métrica.

Estos son los números de ensayo donde ocurren estos pasajes:

Sección A

- Cifra 5-7
- Cifra 8-10
- Cifra 11-13

Sección C

- Cifra 26-28

La problemática con los 3 primeros pasajes sucede a consecuencia de una yuxtaposición de *tempi* entre la marimba y voz, contra los 3 percusionistas, por ejemplo:

*
 (5) ♩ = 102 *Tempo giusto!!*
 M *f* simile sempre →
 II ♩ = 153 *ff*
 III

*

$\frac{4}{4}$ in $\text{♩} = 102$	=	$\frac{6}{8}$ in $\text{♩} = 153$
	=	

Aunque son *tempi* distintos, hay una estrecha relación entre ambos, ya que son equivalentes en cierto sentido como se muestra en la indicación de la imagen.

Ya que inicialmente se busca resolver pensando en ambos *tempi*, lo cual es más complicado debido a que nos olvidamos de la relación entre ambos, puede ocurrir que el pasaje no sea preciso rítmicamente, por lo tanto, sugiero lo siguiente:

La percusión I, II y III, deberán pensar en el compás, ritmo y tempo de la marimba y voz como la base de compás, que en este caso es 4/4.

Una vez entendido esto, debemos pensar en que cada compás de 4/4, será un compás de 12/8 para la percusión, solo que en combinaciones de agrupaciones binarias o ternarias de octavos según sea el caso.

Musicalmente hablando este es un ejemplo escrito de mi sugerencia:

102 bpm para ambas secciones, la marimba deberá pensar en *cuartos* y la percusión en *cuartos con punto* como cada tiempo del compás, donde la marimba y voz tendrán 2 octavos por tiempo y la percusión 3 octavos por tiempo.

Visto de otra forma:

1 2 3 4 1 2 3 4 5 6

De esta manera, aunque el compás originalmente es de 6/4 en *Tempo I* =153 bpm para la percusión, este compás de 12/8 en *Tempo II* = 102 bpm será equivalente a este compás de 6/4 en *Tempo I*. En algunos compases, la parte de la percusión se divide en compases de 5+7/8 o 7+5/8, por lo que el total de octavos por compás siempre será de 12.

Resolver esta yuxtaposición de este modo, nos ofrece una manera más sencilla y precisa de ensamblar este pasaje. En cualquiera de las 3 ocasiones que se presenta esta yuxtaposición de *tempo*, se puede resolver de la misma manera. Únicamente en la tercera ocasión que se presenta, la marimba, voz y percusión III se unificarán en 4/4 en *Tempo I* y ocasionalmente percusión I y II estarán en alternando compases en *Tempo I* y *Tempo II*, en este caso en 4/4 y 12/8.

En la parte C y número de ensayo 26-28, ya no ocurre esta yuxtaposición de *tempi*. Sin embargo, sí contiene los mismos elementos que las ocasiones anteriores, y sólo deberán resolverse rítmicamente en el compás de 13/8.

Marimba.

Esta pieza requiere de mucha resistencia técnica y física para proveer la energía necesaria que requiere la pieza en todo momento. Para ello, es necesario desarrollarla; una manera que yo recomiendo para lograrlo es la siguiente:

Primeramente debemos concentrarnos en dos aspectos importantes: El aspecto técnico y el aspecto musical.

Cuando resolvamos la cuestión técnica, el esfuerzo físico disminuirá automáticamente, no obstante, tendremos que desarrollar resistencia.

Con respecto a la cuestión técnica-interpretativa, mi propuesta consiste en digitar toda la obra tanto con indicación de número de baqueta que atacará cada nota (esto a comodidad de cada ejecutante), de mano y de tipo de ataque (muñeca, antebrazo y brazo).

La marimba debe escucharse siempre presente y por encima de la percusión, por lo tanto, desde mi punto de vista, tendremos que recurrir frecuentemente a utilizar el brazo con más peso para obtener un mayor sonido (siempre cuidando la calidad de sonido), especialmente al inicio de cada frase y establecerlo como una digitación obligada, por ejemplo:

El doble golpe (Do, Fa) con el que inicia la pieza, lo resolví de la manera siguiente con respecto al tipo de golpe en las notas. Arriba (*Up stroke*), completo (*Full Stroke*), completo, completo, completo, etc. Siendo el primer grupo de notas anacrúfico, no deben de tener más importancia que las que le siguen, pero si deben de tener mucha sonoridad ya que se está estableciendo el aspecto armónico. Por lo tanto debemos de buscar un sonido profundo que no es difícil de lograr por tratarse del registro grave de la marimba. Posteriormente, los siguientes grupos de notas deberán tener un poco más sonido que la que les antecedió, y finalmente dado que el pasaje se irá acortando en los valores rítmicos de cada nota, realizarlo con golpes “T” dará al pasaje más agilidad y dirección con este tipo de golpe.

Recordando que esto sólo es una sugerencia hecha desde mi perspectiva y concepción de la obra, al resolver este primer pasaje de esta manera, se podrá seguir el mismo criterio para resolver casi toda la obra, ya que aunque no siempre se repiten los mismos pasajes, el contenido musical, rítmico, melódico y la dirección musical, siempre serán similares. Además, el compositor es muy específico con las indicaciones hechas para la ejecución de la marimba y las demás partes.

No obstante, cada intérprete puede concebir la música de maneras diferentes, lo que es de gran riqueza y beneficio ya que con las aportaciones musicales de cualquier índole que cada quien hace, existirán más opciones de ejecutar esta obra y siempre agregando sugerencias de interpretación para mejorarla.

Finalmente agrego unos ejercicios aplicables a la marimba con distintos fines. Estos los explicaré previamente a cada uno de ellos. Cada ejercicio deberá ser practicado primero lento y conforme se desarrolle, se incrementará la velocidad progresivamente en cada uno de ellos.

Ejercicio #1.

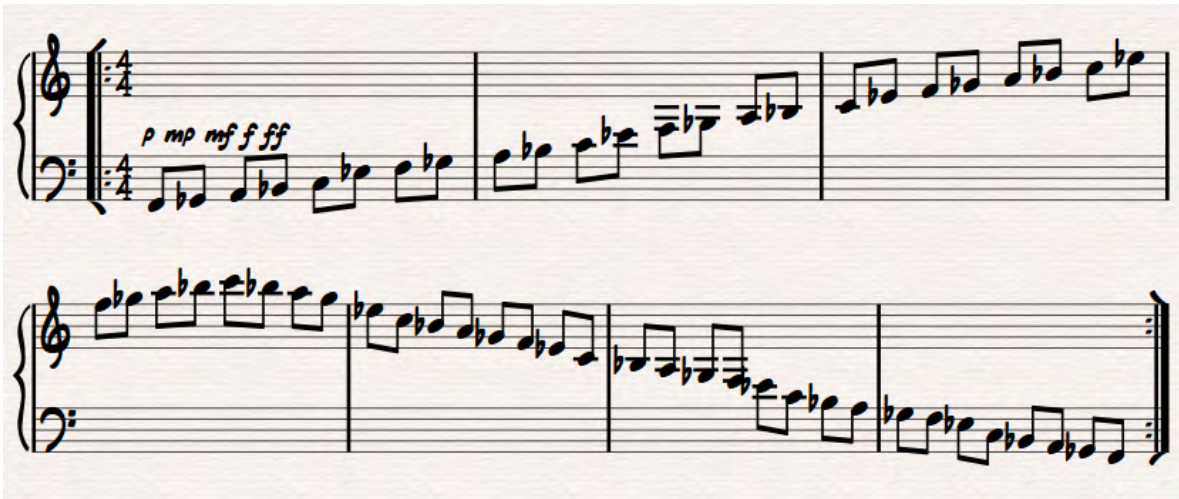
El siguiente ejercicio nos ayudará a desarrollar fuerza y resistencia. Aunque el ejercicio se tendrá que estudiar en todas las dinámicas sugeridas, es importante estudiar al doble las dinámicas *f* y *ff*. Además, cada ejercicio deberá practicarse articulando con muñeca, antebrazo y brazo.



Además, este ejercicio nos ayuda a familiarizarnos con una posición muy utilizada durante la obra completa, quintas justas en la mano izquierda y cuartas justas en la mano derecha.

Ejercicio #2.

Este ejercicio tiene como fin desarrollar la memoria muscular y el dominio de la escalas en relación a las notas que se establecen para la obra. Asimismo, lograremos dominar los pasajes ascendentes y descendentes donde se recurre a este recurso.



Musical score for piano exercise. The score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with dynamic markings: *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The music features a series of triplets (indicated by a '3' above the notes) in both hands. The first system shows a triplet in the bass clef followed by a triplet in the treble clef. The second system continues with triplets in both hands, with blue double-headed arrows indicating a shift in the melodic line. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for piano exercise. The score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with dynamic markings: *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The music consists of a continuous melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio #3.

El siguiente ejercicio nos ayudará a desarrollar distintas posiciones de acordes que nos facilitarán el proceso de resolución de la obra.

Musical score for piano exercise. The score is written for two staves (treble and bass clef). It begins with a dynamic marking of *mf*. The music consists of a series of chords in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Ejercicio #4.

Por último, este ejercicio nos ayudará a desarrollar progresiones melódicas con las notas que usamos durante toda la pieza. Concretamente, el ejercicio podrá ser de más utilidad para la sección de la improvisación, donde además de estas combinaciones de notas, puedes servir como ejemplo para desarrollar más ideas.

Podrá realizarse una octava arriba si se desea.

The image displays two systems of musical notation for a piano exercise. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff in both systems contains whole rests. The lower staff contains a melodic line in bass clef, primarily using eighth and sixteenth notes. The first system begins with dynamic markings *pp p mp* and concludes with a double bar line and repeat dots. The second system concludes with a double bar line and repeat dots.

5.5 Conclusiones.

Esta obra es definitivamente la que más importancia representa para mí por su fuerza, contenido rítmico, carácter. Estas mismas cualidades son sólo algunas de las que admiro en este compositor, tanto en sus interpretaciones, como en toda su obra.

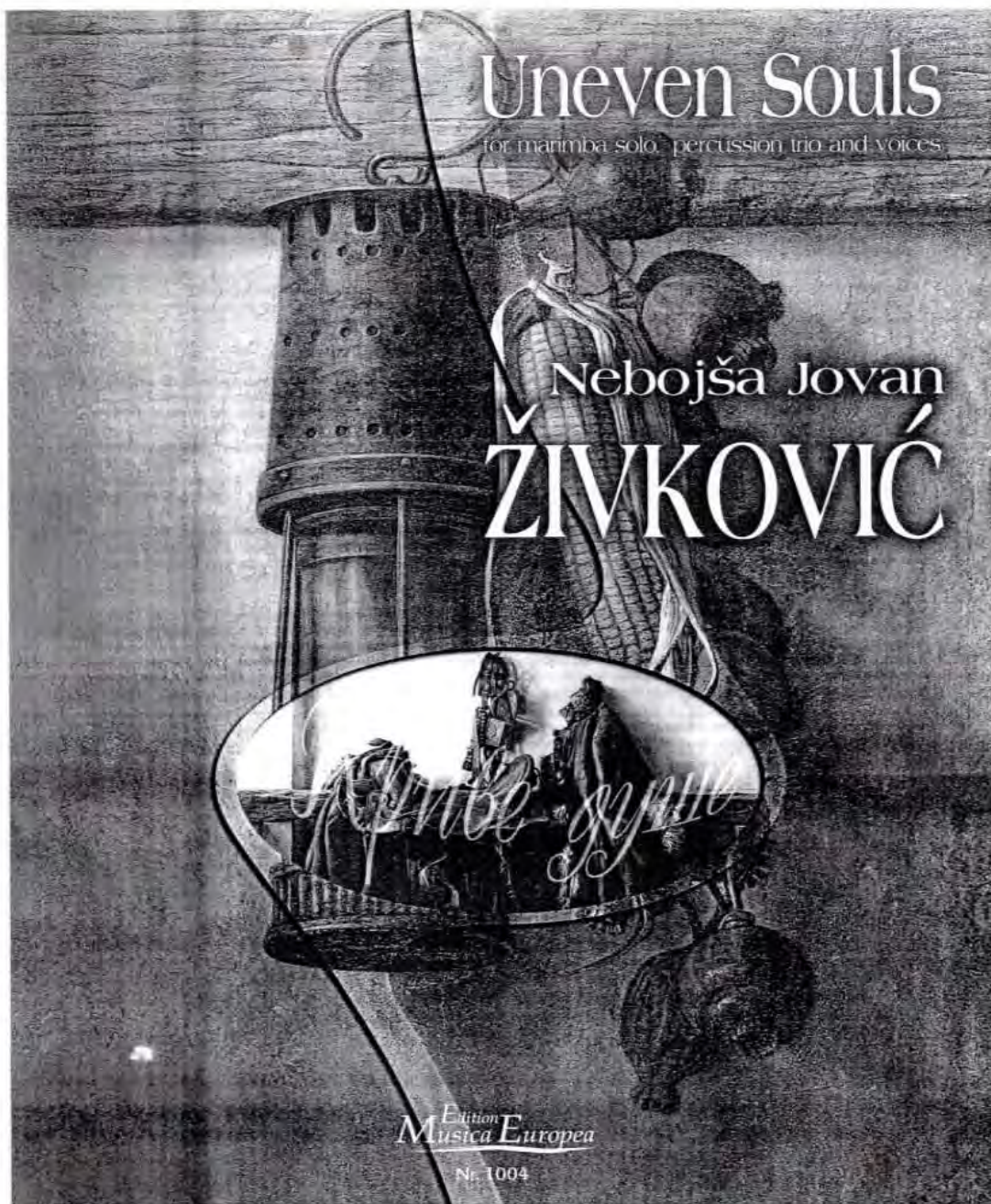
Su música es pieza clave en el repertorio percusivo, especialmente en el marimbístico, y ha marcado un singular estilo en la notación rítmica utilizada en sus composiciones.

Al interpretar esta obra, especialmente en la parte de las secciones cantadas, uno puede sentir esa fortaleza espiritual de la que habla el propio compositor sobre la gente de los Balcanes, esa manera de vivir y de sentir. Considero que esto es parte esencial e imprescindible al momento de ejecutar una obra, tener la posibilidad de representar aquello que el compositor quiere expresar.

El aspecto del trabajo grupal fue de gran aprendizaje para todos los que conformamos el ensamble. Cada uno trabajó fuertemente para lograr este cometido y así mejorar en cuestiones musicales, técnicas y sobre todo, de trabajo en equipo que requiere esta difícil obra.

Es sin duda una obra que nos deja con un buen sabor de boca porque nos hace ver y escuchar la transformación de la música tradicional balcánica a un nivel más sofisticado, pero manteniendo su esencia, agregándole el poderío sonoro que producen los membranófonos y la gran riqueza tímbrica.

5.6 Partituras.



Nebojša Jovan Živković, born 1962 (Pronounce: Neboysya Yovan Chivkovich)

Composer and percussionist Nebojša Živković is recognized as one of the world's top marimba and percussion soloists. A native from Serbia, Živković completed his master's degrees in composition, music theory and percussion in Mannheim and Stuttgart, Germany, where he has resided since 1980. He tours extensively throughout Europe, and performs frequently in the USA, Japan, Taiwan, Korea, Latin America, Russia and Scandinavian countries. Živković performed in such prestigious venues as „Wiener Konzerthaus“ National Recital Hall Taipei, or Stockholms Nybrokajen. He was also guest of the number of Festivals such as Gaudeamus Amsterdam, or twice at Schleswig-Holstein Musikfestival. As a soloist, mostly with his own Marimba concertos, Živković has performed with the Stuttgart Philharmonic, Munich Symphonic Orchestra, Bochum Philharmonic, Austrian Chamber Symphony, Hannover Radio Symphony, Bielefeld Philharmonic, Belgrade Philharmonic, Thessaloniki State Orchestra Greece, Osaka Festival Orchestra, National Symphony Orchestra Costa Rica, to name but a few. Orchestral compositions by Živković are performed world-wide by top orchestras such as the National Symphony Orchestra of Washington, BBC Concert Orchestra, London, Orchestra di Santa Cecilia, Rome and The Northern Sinfonia in Newcastle, UK.

His music can best be described as „new music with sparks and soul“ and his works for marimba and percussion (especially his marimba and percussion concertos) have entered the standard repertoire of percussionists world wide. At the present time, he has nearly two hundreds performances of his compositions every year in almost fifty countries world wide. Please visit www.zivkovic.de for more information.

Nebojša Jovan Živković, wurde von der Fachpresse wegen seiner fesselnden Spielart und seiner beeindruckenden musikalischen Ausdruckstärke immer wieder als einzigartige Künstlerpersönlichkeit gefeiert. Über ein Jahrzehnt setzt er weltweit neue Maßstäbe für Marimba und Percussion mit den Interpretationen seiner Musik und anderer für ihn komponierten Werke. Als Komponist und Solist verkörpert er die heute so rar gewordene Tradition des „komponierenden Virtuosen“, welche in vergangenen Jahrhunderten durchaus verbreitet war und ihre besten Vertreter etwa in einem Paganini, Chopin oder Liszt hatte.

Seine Studien in Komposition, Musiktheorie und Schlagzeug schloss Živković in Deutschland ab. (Komp. bei H. Schäfer und M. Kelemen) Konzertengagements führten ihn durch die meisten Länder Europas, alljährlich in die USA und auch nach Japan, Taiwan, Korea, Russland und Lateinamerika.

Als Solist spielte Živković u.a. mit den **Stuttgarter Philharmonikern, den Münchner Symphonikern, Bochumer Symphonikern, Bielefelder Philharmonikern, NDR-Hannover Rundfunkorchester, Österreichischen Kammer-symphonikern** und anderen Orchestern im Ausland. Seine Debüts hatte er in so berühmten Sälen wie dem Wiener Konzerthaus (1995), Stockholms Nybrokajen (1998), Taipehs National Recital Hall (1998), oder Münchner Herkulessaal (1997).

Der Komponist Živković ist zweifelsohne einer der erfolgreichen Deutschen Komponisten seiner Generation. Seine Kammermusik und Orchesterwerke wurden weltweit in fast 50 Länder aufgeführt, von Island, über Israel und Tokyo bis Indonesien. Namhafte Dirigenten und Orchester nahmen sich seiner Percussion- und Marimbakonzerte an. Liste der Städte in denen Živković's Kompositionen gespielt und Uraufgeführt wurden liest sich zum Teil wie eine Auflistung der Großstädte der Erde. Es sind unter Anderen: Washington, London, Stockholm, Rom, Tokio, Wien, Belgrad, Sofia, New York, Reykjavik, Paris, Taipei, Osaka, Manchester, Chicago, Mexico City, Los Angeles, Mailand, Montreal, usw...

Von den Orchestern seien hier nur einige genannt: **National Symphony Orchestra, USA, BBC- Concert Symphony Orchestra, Orchestra di Santa Cecilia di Roma, Northern Sinfonia, New Castle UK, Iceland Symphony Orchestra**, und andere. Mehr Information unter www.zivkovic.de.

Edition
Musica Europea

© Copyright by Composer / Ed. Musica Europea
Rechweg 12, 67729 Sippersfeld, Germany
PHONE: +49-6357-989346 * FAX: +49-6357-989345
E-mail: office@musicaeuropea.de

**THIS COMPOSITION IS PROTECTED WORLDWIDE BY GEMA, GERMANY.
PLEASE REGISTER ALL PUBLIC PERFORMANCES!**

**DIESES WERK IST GESCHÜTZT DURCH GEMA.
BITTE ALLE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNGEN ANMELDEN!**

VISIT COMPOSERS WEB-SITE for any additional information: www.zivkovic.de
PAINTING ON THE FRONT PAGE: **DRAGAN MARTINOVIĆ**, Serbia, www.martinovic.org

UNEVEN SOULS

Für Solo Marimba, Percussion und Männerstimmen

Ist ein Kompositionsauftrag der / commissioned by: Kulturinitiative Stubai, Österreich, (Austria)
Uraufführung / first performance: 6. November 1992, Fulpmes, Stubaital, Austria

Uneven Souls has been recorded by Nebojsa Jovan Zivkovic on his CD "UNEVEN SOULS"

Duration ca. 16'

"Uneven Souls" (composed 1992, commissioned by "Kulturinitiative Stubaital" Austria) is a piece whose title reflects the character of the Slavic people from the Balkans and their "uneven" souls. Souls that are free from any "strict rules", any "ultramatus", or any "square, even" way of behaving. The rhythms in this piece are based mostly on uneven beats like 7/8, 9/9, 11/8, and especially 13/8 in the last section of the piece. It shows actually the "picture" of these Slavic souls, their uneven, not "dogmatic" way of living. The composition consists of three parts, one fading into the other. Singing is also important part of this work, since singing at the work, or in fields, or at home, is important part of every day life in the most countries at the Balkans. It should be sung "full blast", with a natural "rough" voice, since this will give the right spirit to this unusual music. One Choir should be used whenever possible, otherwise also soloist and percussionists can sing by them selves.

Nebojsa Jovan Zivkovic

"Uneven Souls" (komponiert 1992, Kompositionsauftrag der "Kulturinitiative Stubaital" Österreich) Entstanden im Herbst 1992, und mit viel Holzinstrumentarium besetzt, da der Auftraggeber den Wunsch hatte das Holz als Musikinstrument einzusetzen (Stubaital hat entwickelte Holzindustrie), Besetzung ist Marimba solo, 3 Percussionisten und ein Chor aus Männerstimmen ad lib. "Uneven Souls" steht für "ungeraden, krummen Seelen" der Menschen aus dem Balkan... Die Seelen welche keinesfalls in eine "quadratisch-praktisch-klein-Form" passen, die leidenschaftlich sind, die extrem zärtlich und weinend aber auch zornig und brutal sein können, - eben das, was man im allgemeinen mit dem Mythos "die Slawische Seele" assoziiert.

So ungerade sind auch die Rhythmen dieses Stückes, - frei und wechselhaft, ohne eine feste Battuta, zugleich aber fließend und, wenn mit richtigen Akzenten und Betonungen gespielt, - faszinierend. Das Stück ist in einer dreiteiligen Form angelegt, wobei ein ruhiger improvisatorisch anmutender Satz von zwei tobend ungeradem Ecksätzen umrahmt wird. Sich die "Seele aus dem Leibe frei singen" - ganz nach der slawischen Art, ist auch ein wichtiges Bestandteil der kompositorischen Idee und in beiden Ecksätzen vorhanden. Dabei sollen auch ALLE Spieler mitsingen, natürlich, grob, und keinesfalls als Kunstgesang... denn der Gesang ist bei Slawen, wie bei vielen anderen Völkern in fast allen Tätigkeiten des Alltags anwesend gewesen. (z.B. bei der Arbeit auf dem Feld, oder beim ziehen der Schiffe der Wolga entlang, etc.) Der Schlusssatz beginnt mit einem Trommelsignal, einem "Fragen und Antworten" welches sich allmählich in eine zweifaktige Phrase entwickelt, ein Rhythmischer Baustein der aus zwei 13/8 Takte besteht. Darüber wiederum bildet sich eine simple Melodie "in modo slavico" die sich, nach einem Solo der drei Percussionisten, in einen langen Gesang verwandelt Wann immer möglich, sollte man einen Extra Chor benutzen nach Möglichkeit mit ca. 20-30 Sänger.

Nebojsa Jovan Zivkovic

Marimbaphon F-c4



- Percussion 1: Xylophon
 (1) 2 Wood drums (frei wählen / free choice)
 (2) 2 Toms (one small 8 or 10 inches and one large, 15 inches)
 (3) Kleine Trommel / Snare drum
 (4) Tam-Tam (ca. 60 cm., nicht zu groß / not too large)
 (5) Bambus chimes, groß / large
 (6) Holzschlitztrommel / Logdrum (nicht zu groß aber mit ca. 8 Zungen / not too large but with 8 pitches)
 (7) Vibraslap
 (8) Becken, Cymbal (ca. 15/16 inches)
 (9) 4 Crotalus nr. c, c2, T, T2



- Percussion 2: (1) 5 Woodblocks
 (2) 2 Bongos
 (3) 2 Toms (13/16 inches)
 (4) Chin, Heulgong / china gong
 (5) Holzschlitztrommel / Logdrum (Splitdrum) (klein, hoch, mit 4 Zungen / small, with 4 high pitches)
 (6) 3 Becken, 3 cymbals (crash 18/16/14 inches)
 (7) Tam-Tam (nicht zu groß / not too large)
 (8) 3 Agogos (event. Kuhglocken)



- Percussion 3: (1) 5 wooden instruments (eine Mischung verschiedener Holzklänge; Instrumente frei zusammenstellen)
 (choose five exotic wooden instruments or just ANY sounding wooden-objects, boxes, etc.
 Standard temple and wood-blocks should be the LAST choice)
 (2) 2 Bongos
 (3) 2 Toms (14/16 inches)
 (4) Große Trommel (Cassa) Bass drum
 (5) Holzschlitztrommel, nicht zu groß, mit 6 Zungen / Logdrum, with 6 pitches
 (6) Hornschellenkranz (auch Muscheln o.Ä., kein Metall!) / Goat hooves rattle or shells
 (7) Darabukka

Schlägel / Mallets:

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  - Xylophonschlägel (Holz) / Xyloph mallets |  - Kl. Tr. Stöcke / Snare drum sticks |
|  - Harte Vibraphonschlägel / Vibraphone mallets (hard) |  - Gummschlägel / Kuhlernmallets |
|  - Gr. Tr. Schlägel / Bass drum beater |  - Tam-tam Schlägel / Tam-tam mallet |
|  - Metallschlägel (Crotals) / Metal mallets for crotals |  - Kontrabaßsogon / doublebass beater |
|  - mit dem Stiel / with the end of the mallet |  - mit dem Kopf / with the head |

Für Solo Marimba, Percussion und Männerstimmen

Nebrojša Iovan Živković
op. 22 (1992)

Bene ritmico $\text{♩} = 153$

The score is divided into four systems. The first system is for Percussion I, II, and III. Perc. I plays Xylophon *ff* with a trill (tr) and a dynamic change to *mf*. Perc. II and III play *ff* and *f* respectively. Perc. I also has a section marked *KL. TR. 3/4 (Senza misura)*. The second system is for vocal parts I, II, and III. The third system is for Percussion I, II, and III, with Perc. I playing *KL. TR.* and dynamics *mf* and *f*. The fourth system is for vocal parts I, II, and III, with Perc. I playing *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as trills, dynamics, and time signatures.

© Copyright by composer
All rights reserved!

Edition Musica Europea Nr. 1004

System 1: Three staves (I, II, III) in 4/4 time. Staff I starts with a *ff* dynamic and a slur over the first two measures. Staff II and III have *sfz* dynamics in the second measure.

System 2: Three staves (I, II, III) in 4/4 time. Staff I starts with a circled '1' and a *sfz mp* dynamic. Staff II and III have *sfz* dynamics. The system concludes with *ff* dynamics in the final measure of each staff.

System 3: Three staves (I, II, III) in 3/8 time. The system is marked "e poco a poco crescendo". Dynamics include *ff* and *sfz p*.

System 4: Three staves (I, II, III) in 3/8 time. The system is marked "crescendo" and "f cresc.". Dynamics include *mf*, *f*, and *fff*. The system concludes with *fff* dynamics.

EME 1004

System 1: Three staves (I, II, III) in 7/8, 3/4, and 4/4 time signatures. The music features rhythmic patterns with accents and slurs.

System 2: Three staves (I, II, III) in 6/8, 7/8, 6/8, and 4/4 time signatures. A circled '2' is above the first staff. The music includes slurs and accents.

System 3: Three staves (I, II, III) in 4/4, 4/4, and 4/4 time signatures. Dynamic markings include *sfz*, *sfz sfz sfz*, and *ff*. The music features complex rhythmic patterns with slurs and accents.

System 4: Three staves (I, II, III) in 6/8, 6/8, 6/8, and 10/8 time signatures. The music includes slurs and accents.

EME 1004

M

ff

liberamente

III

fff

M

p *ff*

II + III

f

M

sfz p *ff* *acc.* *pesante* *(tremolo)*

II + III

L.V.

simile

poco pesante *a tempo*

M

sf *mp e crescendo poco a poco* *ffz mp* *ffz (pesante)*

senza misura, liberamente

M

f *mf* *rien.* *a tempo*

Tempo!

EME 1004

M

mf *ff*

7.2

M

4

f *p* *ff*

II + III *a 2* *f*

senza misura

M

vivo, ma non troppo!

mf *f*

e crescendo

M

5

ca 3'

mf *f*

M

mp *ff* *p* *f*

EME 1004

Musical score for strings and woodwinds. The string section (M) is in 6/4 time, playing a melodic line with dynamics *mp* and *ff*. The woodwind section (I, II, III) is in 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *ff*.

⑤ $\text{♩} = 102$ *Tempo giusto!*

Musical score for strings and woodwinds. The string section (M) is in 4/4 time, playing a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *simile sempre*. The woodwind section (II, III) is in 4/4 time, playing a melodic line with dynamics *ff*.

*

$\frac{4}{4}$ in $\text{♩} = 102$	=	$\frac{6}{4}$ in $\text{♩} = 153$
	=	

EME 1004

(a=102)

M

Voc/Ten
mf A G L I S S A N D O *f* A A A sempre!

I
 (lans- tam) *mp* *mf*

II

III
f

M

Voc
 gliss. gliss.

I
 KL. TR. (senza corde)

II

III
f

EME 1004

(6)

M

Voci *f* A A A A sempre

I *mf*

II *mf* *f*

III *mf* *f*

M

Voci *sfz* (E)

I Bambusstäbchen *sfz*

II + III *f*

EME 1004

M *ff* *sfz*

Voci (E) *mf*

mp *f*

M *S* *tr* ^(b) *sub. P* *poco rit.* *ff*

Voci (E)

(L 3 L 4)

M *fff* 7 5

Voci

M *fff* 7:5 5:4 *molto rit.*

Voci

EME 1004

M

f

Voci

$\text{♩} = 102$

f A A A simile

I

$\text{♩} = 153$ 8-schlitztrommel

sfz *p* *mf*

II

$\text{♩} = 153$ 4-schlitztrommel

sfz *p* *f*

III

$\text{♩} = 153$ 6-schlitztrommel

sfz *p* *mf*

M

Voci

f O A sempre

I

(Bamb.) *sfz*

II

china gong *f*

III

sfz *mf*

EME 1004

M

Voc

f Λ *sempre* *gliss*

I (wood drum) *sfz* *p* (8 schl. tr.) *sfz* *sfz* *p*

II chima gong *sfz* (4 schl. tr.) *sfz* *p* *sfz* *p*

III (6 schl. tr.) *sfz* *p* *sfz* *sfz* *p*

M

Voc

gliss *gliss* *gliss* *sfz* (E)

I *mf*

II

III *sfz* *p* *sfz*

EME 1004

M *ff*

Voci

M

Voci

M

Voci

M

Bien ritmico!

M

I (Xylophon)

II + III

(2+3)

EME 1004

M

I

II

III

(11) Tempo II (♩=102)

M

Voci

I

II

III

(vibraslap) (Bambus)

(china gong)

mf p *mf* *sfz* *sfz*

sfz *mp e secco* *simile*

EME 1004

M

Voci

f O A *gliss.*

I

II

III

12

M

Voci

ff E E A *gliss.* *gliss.*

I

II

III

EME 1004

M

Voci

I

II

III

(a 153)

sfz

bliss.

E - A

f (E) *mf*

M

Voci

(E)

tr (b)

tr (b)

7:2

M

Voci

I

II + III

(14)

poco ritenuto

Tempo I

sfz

(a 2)

sfz

(a 2)

EME 1004

M

II
III

M

M

M

(15) *Poco meno mosso* (♩=138)
pochis. rit.

M

I

II

III

EME 1004

M

I

II

III

p

ff

7:2

ff **Energico!**

I

II

III

sf

fp

ff

Con corde

W.B.

W.B. ad lib.

7:2

M

I

II

III

17

ff

f

(Improv.)

fp *ff*

p *ff*

fp *ff*

p *ff*

fp *ff*

p *ff*

7:2

EME 1004

M

M

M

I
II
III

A ♩ = 60 Volta sempre, ben ritmico

II
III

B Molto liberamente, quasi improvvisazione, senza misura, add other instruments

I

C Sempre liberamente e improvvisazione

M

- A: Player II + III start together with marimba and repeat in steady tempo until cue of xylophone. When you hear the cue, (e.g. last high C - note of xylophone solo) then start repeating the last time and go to rehearsal number 19.
- B: Player I start playing with the second repetition of A. play (improvise) 5 A repetitions long, then change to xylophone e.g. (you start with xylophone when players II + III play their 7th repetition). From that point, you are the leader, and others listen for your cue.
- C: Marimba improvise totally freely in the same manner like suggested. Don't get too loud, stay in low register. When you hear the cue from the player I, play C as it is written one time and make tremolo morendo on low C.

mf p volta

volta pp

mf sub mf p

(Liberamente)

CUE ca. 6" 10"

deccrescendo p pppp

19 *Perfetto in tempo, sempre molto energico!* (♩=168)
(6x3+4)

II III

fff sfz sfz sfz sfz sfz

II III

sfz sfz sfz sfz sfz

20 *Molto energico!*

I II III

sfz sfz sfz sfz

I II III

sfz fff sfz

I II III

sfz sfz sfz (mf) (s.c.) sfz

I II III

sfz sfz sfz

① Einzelne Schläge wie aus dem heiterem Himmel, keinesfalls das Zeitmass spüren lassen!
Don't let audience feel the pulse of tempo!

EME 1004

(L1) 1. Volta senza marmba!

M

I

II

III

sfz *sfz* *sfz* *sfz* *p* sempre

mp *mp* *p* sempre

2 x decresc. 2 x decresc.

13 Agogos (2)

p sempre

M

I

II

III

p *mp* *mp* *mp*

Schlitztrommel, improvisierte Tonhöhe / Split drum, improvise free pitches

mp percussion, repeat your

mp ständig die Zwei-

mp

M

I-III

p *p*

two - bars - pattern

Taktphrase wiederholen!

① Zufällige Tonhöhen auf 8-er Schlitztrommel.
Nur die notierten Notenzköpfe auf Wood-toms spielen.
Improvise this rhythm on the log-drum, play just the
written notes (E and B) on the Wooden-toms!

② 3 Agogos beliebig die Tonhöhe ständig
variieren, den Rhythmus beibehalten.
(ossia: Kuhglocken!) Agogos, free pitches.

EME 1004

M

I-III

2. Volta, persuasiva crescendo al forte, ma non troppo !!

M

I-III

(crescendo) *f* sub. *p* e cresc.

sub. *p* e molto cresc.

23

M

I

mf Tom! (schlitztrommel)

II

mf (Agogos)

III

mf

EME 1004

M

I

II

III

ff

f

f

f

M

ff

simile

I (w. drum)

II

III

ff

ff

25

M

ff

simile

8

13

3 X

sfz mp

SOLO AD LIBITUM

I

II

III

ff

ff

ff

sfz mp

① Very strong accents
Akzente stark hervorheben

EME 1004

Tw. dr. 1

Molto energico!

sfz

sub ff

sfz (mp)

ff

ff

SOLO AD LIBITUM

molto forte!

molto forte!

sfz

sfz

sfz

26

fp

(Darabukka)

P with fingers
mit Fingern

simile

mp

5 6 7 8 9

(mp)

mf

Voci

A

3 4 5 6 7

mp

EME 1004

Musical score system 1 (Measures 10-14):

- M: Bass clef, measures 10-14 with slash marks.
- Voci: Treble clef, vocal line.
- I: Treble clef, includes a section marked "(Bambus)".
- II: Treble clef, includes a circled measure 8 and a circled measure 9.
- III: Treble clef, measures 8-12 with slash marks.

Musical score system 2 (Measures 15-17):

- M: Bass clef, measures 15-17 with slash marks, and measures 2 and 3.
- Voci: Treble clef, vocal line.
- I: Treble clef, includes a section marked "(Schlitztrommel)".
- II: Treble clef, includes a circled measure 14.
- III: Treble clef, measures 13-17 with slash marks.

Musical score system 3 (Measures 4-8):

- M: Bass clef, measures 4-8 with slash marks.
- Voci: Treble clef, vocal line.
- I: Treble clef, includes a circled measure 18.
- II: Treble clef, includes a circled measure 18 and a circled measure 19.
- III: Treble clef, includes a circled measure 18.

① Alle Noten in Klammern, nur bei der Wiederholung spielen
 Play this only when repeating second time

EME 1004

M 10 11 *fff* *p* *f*

Voci *mf* *ff* E

I *p* *f* (L.V.) (t) (t)

II *sfz* L.V.

III *sfz* *p*

M *sfz* *sfz* *f* *a tempo*

Voci (E) 6:4

I (Crotales) *sfz* *(mf)*

II (W.BI) *sfz* *(mf)*

III v (Tom) *sfz* *(mf)*

M *fp* *mf* *crescendo...* (29)

Voci (E)

I-III (I-III simile sempre)

M *ff*

Voci (E)

I-III

EME 1004

M

Voc (E) *f*

I

II

III

ff (poco pesante)

sf *mf*

M

Voc (E)

III

mp *ff*

M

I

II

III

mp *ff*

EME 1004

Conclusiones generales.

Realizar un trabajo de esta magnitud, no fue tarea fácil. La ENM y la UNAM, preocupadas por la educación integral de todos sus alumnos, diseñan en sus planes de estudio una estructura de la cual puedan formar profesionistas con el mayor desarrollo posible. En este caso la Escuela Nacional de Música, no sólo se enfoca a formar educadores, instrumentistas y/o cantantes, sino que también genera en cada uno de ellos la capacidad de poder gestionar sus propios proyectos personales, dándonos la oportunidad dentro de nuestra formación de hacer investigación y redacción de alta calidad.

El resultado de todo lo anterior es este *ESCRITO*, cuyo sustento está en la formación que me otorgó la UNAM y la ENM por medio de sus catedráticos.

Como músicos, independientemente del área que hayamos estudiado, es imprescindible el desarrollo de la autogestión así como la elaboración de proyectos profesionales. Con este respaldo de la UNAM, podemos gestionar y generar el trabajo que más nos interese profesionalmente.

Al mismo tiempo, este trabajo me ayudó a creer más en la investigación y en los resultados que esta genera. Por un lado, la comprensión de todo lo que conforma una obra musical, es decir, su contexto histórico, su estilo, las influencias del compositor, la búsqueda del compositor, por mencionar algunas. Y por el otro, el resultado musical con base en lo investigado. Pienso que esto es lo más importante y trascendental de todo lo anterior, ya que en mi opinión, mi prioridad como instrumentista es poder ejecutar cualquier obra musical de la mejor manera posible y tomando en consideración todas las necesidades que conlleva hacerlo.

Afortunadamente, los instrumentos de percusión están aún en desarrollo, así como su repertorio que día a día se vuelve más amplio y complejo. Es por esto que tenemos mucho trabajo por hacer e investigar acerca de toda la música que se compone para estos instrumentos, ya sea solistas o en cualquier tipo de agrupación.

Deseo que este trabajo sea de mucha utilidad para futuras generaciones y que incentive de gran manera a buscar más y mejor información no sólo del repertorio percusivo, sino de la música en general, ya que esto nos nutrirá enormemente.

Bibliografía.

MONCADA, Francisco. *Teoría de la música*. pág. 137.

CHAFFE, Gary. *Odd rhythms, mixed patterns, metric modulations and polyrhythm*. Warner Bros.

CLARK, Forrest. *Encyclopedia for Snare Drum*. Professional Drum Shop, Hollywood, Calif, 1964.

DELECLUSE, Jacques. *Method for Snare Drum*. Alphonse Leduc, París. 1997

PIAZZOLLA, Astor. *The new tango cd*. New York. 1987

<http://www.amazon.com/The-New-Tango-Astor-Piazzolla/dp/B000002IM6>

Jorge Pessinis y Carlos Kuri/ <http://www.piazzolla.org/biography/biography-espanol.html>

<http://www.concord.edu/fs/ccangelosi>

<http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm?PHPSESSID=jpcpj9eph30jp9ubk6t93sc1i3>

N. J. Zivkovic,

http://mx.yamaha.com/es/artists/percussions/nebojsa_jovan_zivkovic/?from=global_search

N. J. Zivkovic, <http://www.zivkovic.de/bio-esp.htm>

Lavelle, Jefferson, <http://udini.proquest.com/view/a-comparative-analysis-of-pqid:1976772561/>

Zivkovic,Nebojsa Jovan <http://www.zivkovic.de/publishedworks.htm>

Anexo 1.

Alejandro Castaños

Nació el 19 de enero de 1978 en Edimburgo, Escocia. Comenzó sus estudios en la Ciudad de México a los 5 años de edad, en un taller de guitarra en su estancia en la escuela primaria. Posteriormente a los 9 años, ingresa al Centro de Investigación y Estudios Musicales del Distrito Federal para continuar sus estudios de guitarra con la maestra Estrella Nieto y el maestro Gerardo Tamez, además de incorporarse a diversos grupos de música tradicional mexicana. Más adelante, en 1992, ingresa a la Licenciatura en Composición en el CIEM, bajo la tutela de Ma. Antonieta Lozano, en donde adquiere principios fundamentales de solfeo, armonía, y toma sus primeras clases de composición con el Mtro. Alejandro Velasco, parte esencial en su desarrollo posterior. De 1996 a 1999 continúa su formación de manera independiente con maestros particulares, entre los que se encuentran el Mtro. José Suárez, el Dr. Luis Alfonso Estrada y el Mtro. Antonio López e ingresa al taller del Mtro. Juan Trigos. En 1999 es admitido al Conservatorio Real de La Haya donde realiza estudios hasta el 2004, año en el que concluye una maestría en composición. En octubre de 2004, ingresa al IRCAM/Centro Pompidou en París, Francia, para seguir el curso anual de composición y música por computadora. En 2006, regresa a la Ciudad de México donde trabaja, hasta la fecha, como compositor independiente en proyectos que van desde la música de concierto por encargo, música para cine, teatro y colaboraciones con artistas de otras disciplinas.

Match

Match es una de las piezas que Castaños escribió durante su estancia en Europa, en el año 2005. Surge de un proyecto en colaboración, en el cual se involucraron seis compositores mexicanos, seis artistas visuales y un grupo de instrumentistas de Holanda. La dinámica consistía en que cada compositor trabajaba con un artista visual diferente y durante la colaboración de este trabajo surgió un bosquejo sobre el cual Castaños decide trabajar independientemente, una obra posterior al proyecto que realizaba en ese momento.

La obra en la que el compositor trabajaría después, es una idea sobre la sincronización visual y sonora. Una de las primeras interrogantes que se plantea el compositor es ¿Qué tanta sincronía habrá con respecto a la música y la imagen que se crearán para esta composición?

La respuesta es que, cuando música e imagen se mantienen en sincronía durante toda una pieza, igualmente se pierde interés, y de lo contrario, si música e imagen se encuentran siempre en diacronía, se pierde interés por no existir algún punto de conexión entre ambos elementos.

La sincronía fue un parámetro importante para la creación de esta obra, y es por ello que tanto el compositor como el artista visual Martijn Van Boven, trabajaron minuciosamente

los puntos en los que establecerían la simultaneidad de los elementos ya antes mencionados, y pensaron que la mejor forma de lograrlo, era con un percusionista.

Alfredo Antúnez Pineda.

Nació en México D.F. en el año 1957. Desde niño mostró interés en la música y comenzó a involucrarse en el ámbito musical. Comenzó sus estudios formales en la Academia de Música Schaenferburg con la Maestra Guadalupe de Schaenferburg en la Ciudad de México. Posteriormente, ingreso a la Escuela Superior de Música del INBA, donde continuó sus estudios de Piano con los maestros Natalia Chepova y Arceo Jácome. Sin embargo, al mismo tiempo componía y esto lo llevó a culminar sus estudios y titularse en la Licenciatura en composición Musical bajo la cátedra del maestro Héctor Quintanar y Francisco Núñez Montes.

A lo largo de su educación y carrera como compositor, ha tenido distintos modelos de los cuales se ha visto influenciada su obra, tales como; Mozart, Beethoven, Chopin. Pero su más importante influencia es Bela Bartok, por sus características rítmicas, melódicas y percusivas. Antúnez utiliza en su música distintos recursos composicionales tales como? armonía tonal, atonal, modal, pentáfona, hexáfona, serialista, electrónica y electroacústica. *Otra parte importante que indaga en su trabajo es la representación de lo natural, el mundo orgánico, y el temperamento; todo esto, representado a través de la música y también como parte de su espiritualismo.*

En el año 2002, Fomento Musical publicó su libro llamado: *Piano solo, obras de carácter lírico*. Al mismo tiempo ha participado en importantes foros sobre educación musical, y ha realizado conferencias sobre música y arte.

Minerales.

La serie *Minerales* consta de 9 piezas agrupadas en 3 ciclos de 3 piezas cada uno. En estos ciclos: *Minerales I, Minerales II, Minerales III*, las dificultades rítmicas y/o sonoras que se incluyen, tienen el propósito de lograr fusionar los elementos armónico-rítmicos con lo melódico, para poder lograr un lenguaje formal, cíclico o pragmático.

Este conjunto de piezas nace en el año 2006, con el propósito de explorar la gran variedad de recursos técnicos, musicales e interpretativos de los timbales orquestales. Se utilizan 5 timbales, con el fin de abarcar los registros más graves y los más agudos, y para poder contrastar no sólo la dinámica, sino también los elementos agógicos más sobresalientes de cada una de las piezas que conforman los ciclos.

Otro aspecto importante que cabe mencionar que fueron determinantes para la creación de estas obras es el gusto del compositor por el mundo orgánico e inorgánico, en este caso, el de los minerales. Con esto busca proyectar toda la energía que contienen cada uno de ellos. Los títulos de las piezas son:

Minerales I: Ópalo, Magnetita, Ágata.
Minerales II: Azufre, Granito, Granate.
Minerales III: Bornita, Pirita, Cuarzo.

Astor Piazzolla.

Nació en la ciudad de Mar del Plata, Argentina el 11 de marzo de 1921. A muy temprana edad su familia se traslada a la ciudad de Nueva York, donde Piazzolla a la edad de 8 años recibe su primer bandoneón como regalo de su padre y a esa misma edad comienza sus estudios musicales.

Estudió bandoneón con Andrés D' Aquila durante un año. Posteriormente en 1933, estudió piano con Bela Wilda discípulo de Sergei Rachmaninoff. Con él aprendería a amar la música de Bach y también a transcribir música escrita para piano para ser tocada en el bandoneón. Además, esta etapa de su vida se convirtió en una de sus principales revelaciones, ya que Wilda fue parte importante de sus influencias es su proceso compositivo.

Hacia 1937, regresa junto con su familia a Mar del Plata, donde hizo su segundo descubrimiento; El sexteto de Elvino Vardaro. Para Piazzolla fue un gran impacto escuchar a esta agrupación por su particular estilo de interpretar Tango, tan grande es este impacto, que la idea de aprender a tocar en este estilo lo lleva a mudarse a la ciudad de Buenos Aires a los 17 años.

Hacia 1949 se obsesiona con la búsqueda de un estilo propio, algo nuevo que no tenga que ver con el tango y por ello disuelve su orquesta, deja el bandoneón y continúa estudiando a Stravinski, Bartok y dirección con Herman Scherchen todo esto con el fin de profundizar sus estudios musicales.

Este periodo de su vida fue de los más importantes en su vida compositiva, ya que, en un principio Piazzolla quiso ocultar su pasado tanguero y de intérprete del bandoneón, pensando que su destino estaba en la música clásica, pero un día sincerado con su entonces maestra, tocó su *Tango Triunfal*, para lo que ella comentó: “Astor, sus obras eruditas están bien escritas, pero aquí está el verdadero Piazzolla, no lo abandone nunca.”

Posterior a esto entre 1958 y 1969 regresa a Estados Unidos, donde probó su estilo Jazz-Tango y fue cuando sufrió la muerte de su padre, motivo por el cual compuso una de sus obras más famosas, *Adiós Nonino*.

Durante los años siguientes Piazzolla se dedicaría a componer, viajar, hacer grabaciones y ofrecer conciertos. Creó también muchos grupos más de Tango, debido a que nunca perduró tanto con alguno. Pasaría los años restantes probando su muy particular estilo de composición hasta su muerte el 4 de julio de 1992 debido a consecuencias de una trombosis cerebral sufrida en 1990 en París.

Vibraphonissimo.

Esta pieza fue estrenada y grabada en 1986 durante el festival de jazz de Montreux, Suiza. Es parte de una serie de obras compuestas por Piazzolla que culminaron en la grabación del álbum *THE NEW TANGO, Suite for vibraphone and new tango quintet*. El proyecto aborda completamente la integración del vibráfono a una fusión con el tango, pero además, entre todas las piezas que integran este álbum destaca *Vibraphonissimo*, la cual fue la aportación especial de Piazzolla a dicho proyecto a cargo del reconocido vibrafonista de jazz Gary Burton a quien además, dedicó dicha composición.

Todas las piezas están compuestas y adaptadas para el Quinteto “Tango Nuevo” (Pablo Ziegler - piano, Fernando Suárez Paz - violín, Héctor Console – contrabajo, Horacio Malvicino - guitarra, Astor Piazzolla - bandoneón). La función del vibráfono es crear contrapuntos con un sonido metálico y constantemente marcar las bases rítmicas y melódicas de las obras. Piazzolla logra fusionar de manera admirable el tango con el jazz y demuestra la gran variedad tímbrica que se puede generar con instrumentos tan poco conocidos como el vibráfono y el bandoneón.

Una de las anécdotas que acompañan a este álbum es que sólo hubo 3 ensayos para lograr la grabación en vivo realizada durante la presentación en el festival. Una vez grabado el disco Piazzolla lo consideró en aquel momento una tarea imposible ya que la música era muy difícil y pensó: *“Tocamos sin saber quién nos ayudó, Dios o el diablo: creo que fue 50% y 50%. Tocamos con miedo, pero gracias al sermón que nos dio Burton, nos relajamos y salimos. Llegamos al final juntos”*.

Casey Cangelosi.

Compositor, educador y percusionista nacido en 1982 en Utah, Casey Cangelosi – dice Fernando Meza - es la *“voz de la nueva generación”*. *Su estilo de composición y límites, incitando al virtuosismo, le ha brindado a Cangelosi el apodo de “El Paganini de la Percusión”*.

Cangelosi concluyó sus estudios de licenciatura en la universidad de Utah, su maestría en el conservatorio de Boston y el doctorado de la Universidad de Rice. Proviene de una familia donde no hay músicos. Sin embargo, todos ellos son melómanos con diferentes gustos y asistentes regulares de conciertos, algo que influyó en el gusto de él por la música.

Otra de sus influencias más importantes es el Rock and Roll, ya que fue la música de la época en la que creció, pero aún más influyente en su desarrollo fue la música clásica que estudió durante su formación. Hoy en día se considera un adicto por la música moderna siempre buscando cosas fascinantes de las próximas generaciones.

La mayoría de sus obras se basan por lo general en sus experiencias cotidianas, todas ellas de carácter acerca de diferentes personalidades. Además, se interesa en las creencias y supersticiones de otras personas, por consiguiente, piezas como *Wicca* surgen de este interés.

Durante su trayectoria como percusionista y compositor se ha formado con maestros como: Dennis Griffin, Nancy Zeltsman, Samuel Solomon, Keith Aleo, Dave Herbert, Richard Brown and Karim Alzand, entre otros.

Wicca.

El nombre de *Wicca* proviene de la multiplicidad de significados que tiene esta palabra, ya que está relacionada con el movimiento Wiccano, brujería, hechicería, la magia, la magia a través de la tierra y las estrellas. Está construida en 3 secciones, las cuales son relativas a la trinidad Wiccana, que consiste en la adoración a la madre tierra en sus 3 etapas como mujer y su proceso de creación, “La Doncella, La Madre y La Anciana”.

La evolución de la obra es siempre constante, la elección de instrumentos tiene el objetivo de dar un sentido de la Tierra y la astronomía, ya que con esto se reflejará el misticismo alrededor de esta práctica, así como de sus rituales y celebraciones y, de igual modo, la magia de las estrellas.

La primera sección, relativa a las estrellas y constelaciones, se desarrolla con sonoridades resultado de idiófonos de metal (gongs, crócalos y triángulo) para crear una atmósfera contemplativa y mágica con la combinación de cada uno de estos instrumentos. Además, paulatinamente se construye un diálogo con los membranófonos (bombo, tom, conga, bongós) con células rítmicas como consecuentes de los antecedentes motivicos de los idiófonos. Estas células rítmicas se irán desarrollando para establecer los temas de la siguiente sección.

Durante la segunda sección, relativa a las estrellas y la Tierra, los membranófonos se convierten en la parte principal del discurso musical al presentar sus temas y aun cuando los idiófonos siguen presentes, se recurre a un gran ostinato sobre el cual se desarrollan temas más complejos los cuales construyen la conexión hacia la tercera parte.

La tercera parte, la más grande de todas, nace como resultado de las secciones previas. Una sección rítmica con carácter estático pero evolucionando lentamente, la cual simboliza la Tierra. Durante esta sección se alcanzará el punto climático de la obra con una explosión rítmica pero ligera. Finalmente, una pequeña coda, con materiales de la primera sección, nos llevan al final de la obra.

Nebojsa Jovan Zivkovic.

Nacido en Serbia en 1962, Nebojsa Jovan Zivkovic (pronunciado: Neboysha Yovan Chivkovich,) es un compositor cuyas obras se han presentado a nivel internacional. Compone primordialmente para instrumentos de percusión y sus composiciones influenciadas por la música de la región de los Balcanes, han demostrado ser populares entre los artistas y el público desde hace más de 3 décadas. Especialmente sus trabajos para marimba y percusión publicados en EE. UU y Alemania, han entrado en el repertorio estándar de percusionistas de todo el mundo.

Realizó estudios musicales en Mannheim y Stuttgart, Alemania, posteriormente realizó estudios de posgrado en composición, percusión y teoría musical.

La música de Zivkovic ha sido descrita como “*nueva música con cuerpo y alma*”, se auto-describe como “*compositivamente esquizofrénico*”, también enumera muchas influencias como responsables de la amplia gama estilística de sus obras, tales como su educación alemana y yugoslava, así como la música contemporánea, folclórica, pop y sacra.

Es uno de los percusionistas modernos más cercano a la tradición del virtuoso-compositor de la época romántica. Ha compuesto más de 30 obras para percusión además de muchas otras para instrumentos solistas incluyendo cello, violín y piano. También ha compuesto obras para los estudiantes más jóvenes, tal como sus series pedagógicas “FUNNY MALLETS” y actualmente son de las obras para teclados de percusión más vendidas a nivel mundial.

Uneven souls.

Uneven souls (almas irregulares) es una pieza cuyo contenido refleja el carácter y alma de la gente de los pueblos eslavos de los Balcanes. Libres de cualquier regla estricta, ultimátum e incluso cualquier tipo de vida anticuado. Los ritmos en esta pieza están basados principalmente en compases irregulares como 7/8, 9/8, 11/8 y especialmente 13/8 en la última sección de la pieza. Esto en realidad muestra la imagen de estas almas eslavas, su irregularidad y su no dogmática forma de vida.

La composición consta de 3 secciones, una desvaneciéndose dentro de la otra. Cantar es parte importante de esta obra, ya que cantar en el trabajo, en el campo o en casa es parte importante de la vida cotidiana de la gente de los países balcánicos. Debe cantarse con una voz áspera natural, ya que esto le dará el espíritu adecuado a esta música inusual. Un coro debe ser utilizado siempre que sea posible, de otra manera, el solista y los percusionistas deberán cantar por sí mismos.

Uneven souls es considerada como la respuesta balcánica a *Marimba Spiritual* de Minoru Miki.